أيفور أيفانز

موجز
تاريخ الأدب الإنجليزي

ترجمة

د.شوقي السكري

د. عبد الله عبد الحافظ

الكتاب:موجز تاريخ الأدب الإنجليزي

الكاتب: أيفور أيفانز

ترجمة : د.شوقي السكري، د. عبد الله عبد الحافظ

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

أيفانز، أيفور
موجز تاريخ الأدب الإنجليزي / أيفور أيفانز, ترجمة: د.شوقي السكري، د. عبد الله عبد الحافظ
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٤٧ ص، ١٨*٢١سم.
الترقيم الدولى ١ – ٠٤ – ٦٨٣٧ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٣٥١٣ / ٢٠٢٠

موجز
تاريخ الأدب الإنجليزي





مقدمةالطبعة الثانية

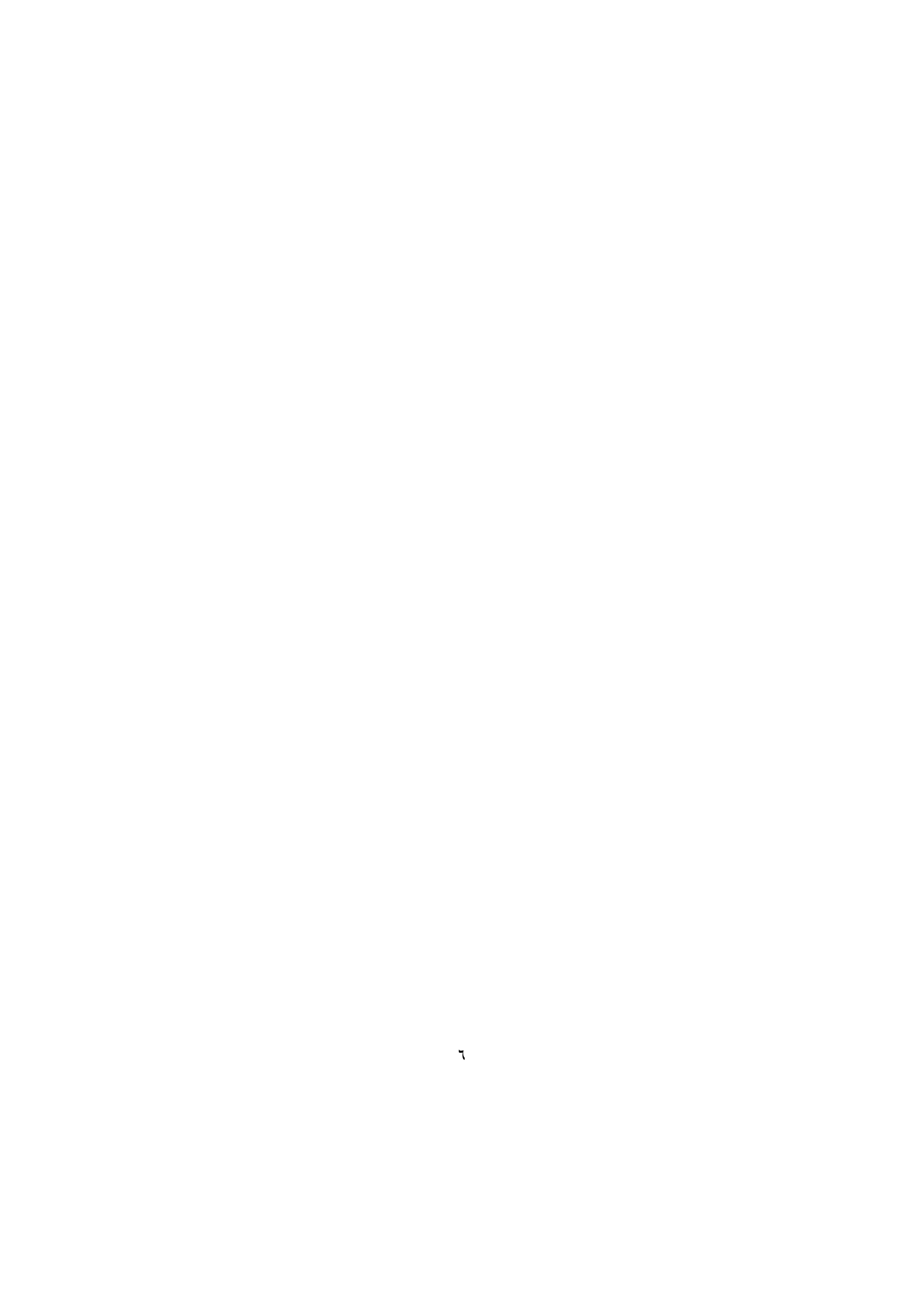
ها هو كتاب أيفور أيفانز يرى النور مرة أخرى ويطلع عليه عدداً أكبر من القراء.

وهذا الإقبال من جانب الجمهور العربي إنما يعني أمرين: أولهما أن الكتاب قد صادف القبول بين المثقفين لأنه سد ثغرة نقص في المكتبة العربية، وثانيهما أنه أثبت جدارته وفرض نفسه وأفاد وأمته في آن واحد.

وليس أثلج لصدورنا من أن نرى الكتاب قد قوبل بما يستحقه من الحفاوة والتقدير من جانب القراء والنقاد على السواء، وهذا بلا شك يحمل بشارة خير لمن يود أن يتقدم لجمهورنا القارئ بعمل جاد وفكر رصين وأداء سليم.

المترجمان

القاهرة في ١ / ٢ / ١٩٦٠



مقدمة الطبعة الأولى

وأخيراً نشطت حركة الترجمة في مصر، واهتمت الدوائر الحكومية المسئولة بها، فرصدت لها الأموال وجندت لها الكفايات، وأخذت على عاتقها مهمة النهوض بالثقافة العربية وتلقيحها بأخصب ما تفتقت عنه الفراغ في شتى أنحاء العالم.

وشعرنا نحن العاملين في ميدان الدراسات الانجليزية أن من العقوق أن تنكص عن أداء واجبنا في هذا الميدان، فهرعنا إلى مكاتبنا نتلقى من الكتب أحستها أداء وأعظمها فائدة وأولادها بالتقديم، ووقع اختيارنا على الكتاب الذي وضعه "أيفور أيفانز" بناء على طلب دار "بليكان" للنشر ليعرف القارئ الإنجليزي بتاريخ بلاده الأدبي.

فمن يكون أيفور أيفانز؟ إنه عميد إحدى كليات جامعة لندن ، وقد شغل كرسي الأدب الإنجليزي فيها لفترة طويلة، وألف أكثر من عشرين كتاباً ما بين دراسة وقصة وأدب وفن، وعلى الرغم من أن اسمه يقرن بالتبجيل في الدوائر العلمية الأكاديمية إلا أن إسمه في الدوائر العامة وفي المجالات العلمية وبين عشاق الفنون على اختلافها ربما كان أكثر جاذبية ورنيناً. ولهذا راج كتابه الحالي رواجاً يعز نظيره، فقد طبع لأول مرة في سنة ١٩٤٠ وأعيد طبعه في سنة ١٩٤٢ وسنة ١٩٤٣ وسنة ١٩٤٩.

ثم أعيد طبعه في السنين الأخيرة بناء على طلب الآلاف من الراغبين في الإحاطة بالتاريخ الأدبي للإنجليز كما يراه عالم متمكن لا تخفي عليه شاردة ولا واردة، ولكنه لا يشتط في القول أو يعقد الأمور، أو يكلف القارئ العادي ما لا طاقة له به ، بل يبسط الحقائق ويسوق الحجج ويستعرض الحوادث في رفق وتؤده. وقد استطاع على الرغم من سعة الرقعة الزمنية التي تعرض لها وقدرها ألف سنة تقريباً، وعلى الرغم من اختلاف اللغة التي كتبت بها قصيدة "بيوولف" عن اللغة التي كتبت بها

جيمزجوبس مثلاً، وعلى الرغم من كثرة ما تعرض له وارتطم به من شتى الحقائق الأدبية والاجتماعية والنفسية استطاع أن ينفذ إلى جوهر الأمور في يسر وبساطة وبصدر عليها أحكاماً آية في سلامة الذوق وصفاء البصيرة.

حسبه إذن أنه أحاط بموضوعه إحاطة السوار بالمعصم كما يقال، وحسبه أنه لم يحجم عن إطلاق الحكم على الأعمال الأدبية حتى لو لم يجد من يتفق معه فيه ممن خاضوا في مثل هذه الموضوعات، وحسبه أنه لم يوجه حديثه إلى المتخصصين في دراسة الأدب وحدهم بل أشرك معهم لفيفاً من عشاق الأدب الذين يحتسون كؤوسه حين تقدم إليهم عرضاً في الصحف أو الإذاعة أو دور الخيالة أو بأية وسيلة أخرى من وسائل الدعاية والنشر، وحسبه أنه استطاع أن يرضي أذواق الكثيرين دون أن يتناول عن المستوى الذي التزم به، وحسبه بعد هذا وذاك أنه لم يتحيز لمدرسة من مدارس الأدب دون غيرها أو لمؤلف دون أنداده وأنه لم يصدر في أحكامه الأدبية عن هوى ذاتي أو سياسي أو اجتماعي بل استوحى ضميره ووازنت بين مختلف النزعات والآراء وخرج بما يعتقد في قرارة نفسه أنه صدق وحق.

حسبنا منه هذا كلمة، وإن اختلفنا معه في بضع التقاط أو بعض آراء بوصفنا من القائمين على تدريس الأدب الإنجليزي لمن يعدون للتخصص فيه؛ فلا تعتقد أن هناك تاريخاً للأدب الإنجليزي يداني كتابه هذا في جمال العرض وسعة الأفق وانتظام العبارة وبراءة التصوير.

وقد بذلنا الجهد في إتقان الترجمة وفي أمانة النقل وفي توضيح المعنى وتجويد اللفظ، لا يحدونا إلا شعور بالمسئولية نحو أجيال من الشباب صاعدة وفئات من القراء متطلعة.

ولا ندعي الكمال، فهناك بالتأكيد هنات يتسع لها مع ذلك صدر القارئ الحصيف الذي يقدر فداحة الجهد في هذا الميدان؛ وصعوبة العثور على الكلمة الدالة والعبارة المضبوطة والأسلوب المأنوس والنهج الواضح– وأملنا كبير في أن يفيد من

مجهودنا طالباتنا وطلبتنا في قسم تخصيص اللغة الإنجليزية؛ فمن أجلهم أساساً أقدمنا على هذا العمل وافترضنا مستوى معيناً وتحرينا نظاماً دقيقاً في إثبات أسماء الأعلام في لغتها الإنجليزية واحتفظنا بالعناوين كما هي في أصلها ودون ترجمة إلى العربية في بعض الأحيان ، ولكن الكتاب في صورته الراهنة لن يستعصي على المثقفين من قراء العربية على اختلاف تخصيصهم وتعدد مشاربهم؛ بل سيكون عدتهم في فهم الأدب الإنجليزي وتطوره وتشعب فنونه ونشوء حركاته؛ وتمييز غثه من سمينه؛ وأملنا كبير في أن يذلل هذا الكتاب طريقاً كان وعراً وأن يفتح بابا لم يكن دائما ميسراً، وأن يغذي تراثنا العربي؛ ويدلنا على مكانتنا من العالم ومبلغ ما ينتظرنا من تبعات في مجال الثقافة حتى نسعى إليها في ثبات ونواجها بعزم ومن جد وجد.

المترجمان

القاهرة في ٢٠/ ١٢/ ١٩٥٧



الفصل الأول

ما قبل الفتح

كثيراً ما يوصف الأدب الإنجليزي بأنه يبدأ بتشوسر، **Chaucer** ومعنى هذا أن لإنجلترا أدباً يمتد إلى ستة قرون والحقيقة أنه قبل أن يولد تشوسر كان هناك أدب يمتد إلى أكثر من سنة قرون. وفي وسع القارئ الإنجليزي الحديث أن يفهم المعنى الإجمالي لصفحة كتبها تشوسر دون عناء، ولكنه حين ينظر إلى بواكر الأدب الإنجليزي سيجد أنه يشبه في قراءاته أي أدب أجنبي. وهذا هو السبب في إهماله ولو أن الكثير منه الآن يمكن العثور عليه في التراجم.

إن أهم حادثتين في تاريخ إنجلترا هما اللتان حدثتا قبل الفتح النورماندي ففي تلك الفترة وفدت على إنجلترا قبائل الإنجليز **Angles** والسكسون **Sexons** والجوت **Jutes** في شكل عصابات للسطو، ومن يومها أصبح لإنجلترا تاريخ. كان هؤلاء الوافدون فيما تذكرة المصادر، قوما مهذبين في ديارهم ولكنهم غيروا من طباعهم حين انتشروا طالبين فسحة العيش. وكانوا وثنيين ولذلك فإن الحادثة الثانية الخطيرة التي تمت في ذلك الوقت هى تحول الإنجليز إلى المسيحية. ففي سنة **٥٩٧** قدم أوغسطين من روما وبدأ في تحويل الجوت في كنت إلى المسيحية، بينما كان رهبان من إيرلندة يعلمون حول ذلك الوقت في إقامة أديرة في نورثمبريا **Northumbria**.

إن معظم الشعر الإنجليزي في الفترة الأنجلوسكسونية مرتبط بهاتين الحادثتين فاعتماده إما على القصص التي حملتها القبائل المغيرة معها من مواطنها الألمانية في القارة الأوربية وإما على القصص المسيحية.

كان الأدب في الفترة الأنجلوسكسونية يسجل في مخطوطات، وحياة المخطوطات كما نعلم صعبة. فمعلوماتنا عن الشعر الأنجلوسكسوني مستقاة من أربعة

أنواع من المخطوطات؛ المخطوطات التي جمعها سيلار روبرت كوتن Sir Robrt Cotton وهى الآن بالمتحف البريطاني ومخطوطات إكستر Exeter العتي أعطاها ألأسقف ليفرك Leofric بعد سنة ١٠٥٠ لكاتدرائية إكستر، وكتاب فرشللى Vercelli الذي وجد بفرشلي قريباً من ميلان في سنة ١٨٨٢ (وليس لدينا تفسير معقول للطريقة التي وصل بها إلى هناك)، وأخيراً المخطوطات الموجودة في مكتبة بودلي Bodleian Library بأكسفورد التي وهبها الأستاذ فرانسس ديجون Francis Dujon أوجونياس الهولندي الذي كان أمينا لمكتبة الإيرل أوف أرندل Eari of Arundel وفي مجموعة السير روبرت كوتن النسخة الخطية لقصيدة بوولف Beowulf وهى الآن أهم ما كتب شعرا في الفترة الأنجلوسكسونية، ويدل تاريخها على مقدار ما يتعرض له المخطوط من احتمالات الضياع.

أخذ الإنجليز Angles معهم قصة بيوولف إلى إنجلترا في القرن السادس حيث أفرغوها في قالب شعري حوالي القرن السابع الميلادي.

وفي سنة ٧٠٠ بعد الميلاد تم نظمها، وكان ذلك بعد حوالي سبعين سنة من وفاة النبي مُحَمَّد ﷺ وفي نفس العصر الذي بدأت تحكم فيها أسرة تانج Tang شعب الصين وبعد ذلك بثلاثمائة سنة أي في حوالي سنة ١٠٠٠ كتب هذا المخطوط الذي لا يزال إلى الآن، ولا نعلم بالضبط ماذا حدث له في السبعمائة سنة التالية لذلك التاريخ ولكن ورد ذكره في سنة ١٧٠٦ ضمن الكتب الموجودة في مكتبة سير روبرت كوتون Sir Robert Cotton، وبعد ذلك بست وعشرين سنة أخرى شبت حرائق هائلة في المكتبة، وأمكن استنقاذ المخطوط بيوولف بشق النفس. وما تزال أطرافه المحروقة بالمتحف البريطاني بادية للعيان حتى الآن. وهناك جزآن متخلفان من قصيدة أخرى تدعى والدير Waldere ربما كانت بنفس طول قصيدة بيوولف تم العثور عليهما أخيراً في سنة ١٨٦٠، وهو وقت متأخر نسبياً، وذلك في غلاف كتاب بالمكتبة الملكية بكوبنهاجن Copenhagen.

إن بطل بيوولف، أول قصيدة طويلة في اللغة الإنجليزية ومسرح حوادثها، لا علاقة لهما البته بإنجلترا. وعلى الرغم من أن الإنجليز **Angles** هم الذين حملوا القصة إلى إنجلترا إلا أنها ليست قصتهم ولكنها قصة أهل اسكندناوه **Scandinavians**؛ فالقبائل الألمانية على ما كان يقع بين عضها والبعض الآخر، وبينها وبين جيرانها من الحروب، إلا أنها كانت تتبادل القصص فيما بينها بمنتهى الحرية. وشعراؤها على الأقل كانوا يؤمنون بجرمانيا الأمة الألمانية الموحدة، وهكذا نجد أن أول قصيدة إنجليزية ليست إلا قصة اسكندناوية نقلها الإنجليز معهم ثم نظموها شعراً في إنجلترا. وقصة بيوولف هي قصة وحش اسمه جرندل **Grendel** يقتحم على هرثجار **Hrothgar** ملك الدانماركيين **Danes** صالة في قصره الرحيب. فيهب لنجدته فارس أمرد اسمه بيوولف يأتي في كوكبه من رفاقه، ويتغلب على جرندل ثم يذهب بعد ذلك إلى مكان في قفاع احدى البحيرات لمحاربة أم جرندل وهي وحش من وحوش البحار. وفي القسم الثاني من القصيدة يصبح بيوولف ملكاً ويتعين عليه شيخ طاعن في السن لأن يحمي بلاده من تنين ينفث النار وتنتهي القصيدة بوصف للشعائر الجنائزية. ويؤخذ على القصيدة، في رأي بعض النقاد ضعف مادتها القصصية فهي ليست في رأيهم أكثر من قصة خرافية عن الوحوش والتنين. ولم يكن حديث الوحش في تلك الأيام حدث خرافة وإنما وقر في الأذهان إذ ذاك أنه من الممكن لأي أمر أن يقابله في الطريق المهجور في ليلة حالكة الظلام حيث يجده رابضاً هناك بضخامته وفظاعته وشره يتربص بالناس، والبطل هو الرجل الذي يستطيع أن يفتك به. وإلى جانب المادة القصصية نجد صورة للمجتمع في بلاط أحد الفرسان ومن حوله رجال الحاشية حيث الشراب وتبادل الهدايا وحيث الشاعر بين الفرسان ينشد أشعاره التي يتغنى فيها بأمجاد المحاربين.

والقصيدة كما هو الشأن في سائر القصائد الأنجلوسكسونية مكونة من أبيات طويلة ليست مقفاه ولكن كلا منها يبدأ بنفس الحرف.

وحصيلة الشاعر اللفظية موفورة ممتازة. فهو يستخدم "أسماء دالة على صور"

للأشياء والناس حين يجري وصفهم، فالبحر "طريق البجع" والجسد هو "البيت العظمى" والقصة مستقاة من حياة القبائل الألمانية الوثنية، ولكن القصيدة نفسها لم تكتب إلا بعد تحول الإنجليز للمسيحية. وهكذا نجد العبادة الجديدة وفضائل البطولة الأولى مجتمعين في هذه القصيدة جنباً إلى جنب.

وهى تتميز كما هو الشأن في أشعار العصور الوثنية المبكرة بما فيها من قوة الاحتمال والتسليم للقدر وبسالة لم يتسن لعصر من العصور الملحقة أن يستعيدها تماماً.

وتظهر قوة هذه الروح البطولية في القصيدة القصيرة التي تسمى مولدون **Maldon** والتي كتبت بعد معركة مولدون مباشرة في سنة ٩٩٣ ومنها هذا البيت:

"لابد من فكر أجرأ، ومن عزيمة أمضى، ومن بسالة أعظم، إذا وهنت قوة البدن".

وليس في الأدب الإنجليزي القديم ما يمكن مقارنته بقصيدة بيوولف فإنها في حجم الملحمة الكلاسيكية وفي سمو شأنها ومن الجائز أن مؤلفها قد قرأ فرجل **Virgil** أو بعض الملاحم اللاتينية المتأخرة إلا عن هناك عدداً من القصائد أقصر من بيوولف تنتمي مثلها إلى مجموعة القصص المتعلقة بحياة الشعوب الجرمانية. فقصيدة وديسث **Widsith** (ومعناها المسافر النائي) تصف تجوال شاعر بين قصور الملوك الجرمان. كما أن في كتاب إكستر **Exeter Book** سبع قصائد قصيرة لها قيمة عظيمة من الناحية الإنسانية هى: ديور **Deor** وولف **Wulf** وإياد واكر **Eadwacer** وحزن الزوجة **The Wife's lament** ورسالة الزوج **The Husband's Message** والدمار وجواب الأفاق **Wanderer** وراكب البحار **Seafarer**، والحياة في هذه القصائد تفيض بالأسى كما أن أشخاصها يدينون بالقضاء والقدر ولو أنهم في نفس الوقت شجعان ذوو عزم. وفي قصيدة ديور بيت يتكرر إنشاده، ويصور حزن الشاعر لافتراقه عن ولي نعمته مما يدفعه إلى استشارة

أشجان الماضي فيقول: "ذامك الحزن قد ولى، فليمض هذا الحزن أيضاً" وهذه النزعة الحزينة التي تتميز بها قصيدة ديور نجدها أقوى في قصيدة جواب الأفاق حيث يحكي الشاعر كيف حل الدمار بقصر سيده وولي نعمته مما اضطره إلى الضرب في الآفاق سعياً وراء الروق. وفي قصيدة راكب البحار نفس المنحنى فهى تصور وعورة البحر وسحره ورهبته مما يرد كثيراً في الشعر الإنجليزي حتى عهد سونبرن **Swinburee** في القرن التاسع عشر.

يستخدم الشعر الديني نفس النظم ونفس الحصيلة اللفظية التي تستخدم في قصص الأبطال. كما كانت تستخدم الكنيسة الأشعار الوطنية القديمة في جهادها من أجل المسيحية. فقد أدرك المبشرون المسيحيون أنه ليس في استطاعتهم القضاء على القصص القديمة. بل كان أملهم في الظفر معقوداً على سرد الحكايات الجديدة الواردة في الإنجيل بالأسلوب القديم.

وفوق هذا فإن كثيراً من الرهبان المسيحين كانوا يستمتعون هم أنفسهم بالقصص الوثنية القديمة، بل إن حبهم لها جاوز الحد في بضع الأحيان. وهذا الخليط من السيحية والوثنية يمكن أن يرى في قصة (القديس أندرياس) **Andreas** التي تشبه من وجوه كثيرة الملحمة الشعرية "بيوولف" فاندرياس يتحتم عليه أن ينقذ القديس ماثيوس **Matthews** كما تعين على بيوولف أن ينقذ هرثجار، **Hrothgar** ولو أن أندرياس لم يكن في أول الأمر راغباً في القيان بهذا الواجب.

وقصة أندرياس تعتبر قصيدة دينية، ولكنها مع ذلك قصة من قصص المغامرات وفيها الجو المألوف في قصص البطولة المنسوبة للفرسان.

ويقترن ذكر الشعر المسيحي باسمين هما كا يدمن وكاينوولف **Caedmon &Cynewulf** فكا يدمون إنسان خجول حساس يعمل راعياً للبقر في ديرهوتبي **Whitby** وقد أصبح شاعراً كما يقول بيد **Bede**، بعد زيارة الملاك له في الرؤيا ويقال إن كايدمون نقل قصصاً من العهدين القديم والجديد إلى الشعر الإنجليزي.

ولكن لم يبق لها أثر الآن. على أن هناك من نظم بالفعل قصائد مستقاة من سفر التكوين **Genesis** وسفر الخروج**Exodus** وسفر دانيال **Daniel**. وقد كتب الكثير عن كاينوولف ولكننا لا نعلم علم اليقين إلا قليلاً، فقد نسبت إليه بضع قصائد، منها قصيدة عن القديسة جوليانا **Juliana**، إلين **Elene** أو حكاية عثور القديسة هيلانة **Helena** على الصليب، وكلك مصير الرسل **Fate of the Apostles** وقصيدة عن صعود المسيح.

ومهما يكن من أمر الشعر الديني الذي يدور حول موضوعات الإنجيل أو حياة القديسين، فإن ثلاث قصائد من هذا القبيل ما زالت لها صفة متميزة إلى ألآن، الأولى جزء من إصحاح التكوين **Genesis** وقصة نزول لملائكة المعروفة بـ **Genesis B**. والشاعر الإنجليزي الذي اعتمد على قصيدة أنجلوسكسونية قد نقل القصة بطريقة حية، وقد تناولها ملتون **Milton** فيما بعد في قصيدته "الفردوس المفقود" وللشاعر الأنجلوسكسوني فن رائع في تصوير شخصية الشيطان ووصف جغرافية جهنم. والقصيدة الثانية هي "حلم الصليب **The Dream of the Rood** وهى أبعد خيالا مما يبدو في سائر القصص الإنجليزية القديمة إذ يظهر الصليب للشاعر في المنام فيصف الدور الغير المقصود الذي لعبه في موضوع صلب المسيح. أما القصيدة الثالثة فتدور حول قصة جوديث **Judith** وهى أكثر القصص الشعرية في الأدب الإنجليزي القديم إثارة للمشاعر وطريقتها في السرد رائعة. وهى تشرح كيف أن جوديث **Judith** قتلت الطاغية هولوفرنز **Holofernes** وليس في الشعر الأنجلوسكسوني ما يرقى إلى مرتبة جوديث من ناحية الإثارة المسرحية وفيما توحى به من تصوير صحيح للشخصيات الإنسانية.

أما الشخصيات البارزة في النثر في العصر الأنجلوسكسوني فيمكن رؤيتها بوضوح أكثر. وأولها آلدهلم **Aldhelm**(الذي مات سنة ٩٠٧) كان أسقفاً لشربورن **Sherborne** وكتب يمدح عذرية الفتيات في لغة لاتينية مليئة بالزخارف اللفظية. واعظم هذه الشخصيات شخصية السيد الموقر بيد **Venerable Bede**

(٦٧٢- ٧٣٥) الذي قضى كل حياته تقريباً عاكفاً علىا الدراسة في دير بجارو **Jarrow**، ولم يسبق له أن سافر أبداً أبعد من المسافة بين جارو ويورك **Vork** ولكن عقلة طاف متنقلاً بين كل الدراسات المعروفة إذ ذاك من تاريخ وفلك وسير القديسين وحياة الشهداء. وأولى كتبه بالصدارة كتابه العظيم "التاريخ الديني للشعب الإنجليزي" وقد جعل من ديره في جارو مركزاً عظيماً للحضارة في ذلك القرن المضطرب الذي كانت الحضارة المسيحية في أوربا مهددة فيه بالدمار. ويبدو أن حياته كانت تنصف بالجمال والبساطة شأن سائر الرهبان الايرلنديين استوطنوا إنجلترا، ولكن هه البساطة قد اقترنت في حالته باستقلال فكري ظاهر. كان بيد يكتب باللغة اللاتينية وقد أضفى عليه تميزه في عمله شهرة واسعة في أوربا لزمته في حياته وظلت بعد موته بمدة طويلة.

وفي القرن الذي جاء بعد "بيد"، قضت الغزوات الدنماركية على الحضارة الناشئة في إنجلترا، وتهدمت الديرة الضخمة واحدا بعد الآخر، والعجيب أن محنة الأمم كثيراً ما تتمخض عن شخصية عظيمة. وكان هذا ما حدث لإنجلترا في سنة ٨٧١، حين أصبح شاب في سن الواحد والعشرين ملكاً عليها. وألفرد **Alfred** يستحق الذكر، بوصفه شخصية فريدة في تاريخنا، فهو محارب وصاحب استراتيجية وباحث ومرب وإداري، وكان فوق هذا كله يتمتع بشخصية عظيمة فعرف كيف يلاين الدنماركيين حتى يستعد لملاقاتهم، ولم يكن فقط بالنقد العسكري لشعبه ولكن كان له شغف بالعلم وبنشر المعرفة. وكان أكثر عمله في ناحية الترجمة، وأغلب ما تم منها بإشرافه فقط ولكن روحه هى التي كانت تدفع عجلة العمل. فقد أعد كتيباً ليتداوله القساوسة في تعليمهم هو ترجمة للحكم الرعوي لجريجوري الأكبر **Pastotal Rule of Gregory the Great**. ولكي يعرف شعبه ببلاده أكثر مما يعرفها بدأ في ترجمة التاريخ الديني الذي وضعه بيد. وكان قد ترجم كذلك تاريخ العالم الي وضعه أورسيوس **Orosius** وهو بمثابة هـ. ج. ولز **H. G. Wells** في عصرنا، ولم تعز إليه الأهمية التي كانت لولز ولكنهى كان محبوباً جداً. وقد نقح ألفرد تاريخ أورسيوس

على هدى الشواهد التي قدمها اثنان من الرحالة هما أوهذير **Ohthere** وولفستان **Wulfustan** عن "جرمانيا" والبلاد التي تتاخم حدودها. وليس أدل على تفتح ذهن ألفرد من رغبته في تضمين الشواهد التي ساقها رحالة معاصرون في صلب تاريخ أورسيوس الجاف المليء بالكوارث. وإذا كان ألفرد قد أعد كتاب أورسيوس لتعليم الشعب فإن كتاب بوثيوس **Boethius** المسمى عزاء الفلسفة **Consolation of Philosophy** قد أتمه صاحبه ليشبع متعته الخاصة.

وقد برهن بوثيوس، وكان يكتب وهو في السجن، على أن السعادة الحقة إنما تنبع من الروح: من ذلك الصفاء الداخلي الذي يستقر في النفس، وقد وجد ألفرد في حياته الخاصة ما يقابل هذه الحالة النفسية.

وهناك أثر أدبي آخر يعود الفضل فيه إلى ألفرد. فمن المذكرات المكتوبة عن الحوادث والمودعة في الأديرة خطرت له فكرة وضع تاريخ قومي، وقد تحققت بتأليف السجل الأنجلوسكسوني **The Anglo Saxon Chronicle** الذي اشترك في إعداده كثيرون من ذوي القدرات المتفاوتة. ويستمر السجل إلى ما بعد موت ألفرد، فنسخة بيتربرا **Peterbotough** فيها تسجيلات حتى سنة ١١٥٤. وقصة الحروب مع الدنماركيين تبين عدد الذين تعذبوا في ذلك العصر وتصور كيف كانت الحياة مريرة قلقة قاسية. ولا يسع كل من تتبع تاريخ ألفرد واضعاً في ذهنه كل ما سلف عنه إلا أن يكبره في نظره ويضعه في مصاف عظماء الرجال في تاريخنا.

وفي القرن التالي لموته ضاع كثير من آثاره الأدبية، ولكن كاتبين كلاهما من رهبان القديس بندكت المتشددين **The strict order of St. Benedict** تركنا لنا نثرا دينياً، أولهما أيلفرك **Aelfric** وهو تلميذ كان يدرس في المدرسة الملحقة بدير ونشستر **Winchester** وتعلم في ديرسرن عباس **Cerne abbas** وقد ألف باللغة الإنجليزية مواعظ تهدف إلى تهيئة "الأميين" لمقابلة ربهم. ولغته سلسة محكمة تترك أثراً ، وليست كنثر ألفرد في نفاذه المباشر وطابعه العملي.

أما الكاتب الآخر ولفستان **Wulistan** كبيراً أساقفة يورك، وعظته المسماة بموعظة الذئب **Sermon of the Wolf** يتوجه فيها إلى الإنجليز "حين دهمهم الدنماركيون وساموهم سوء العذاب" وولفستان يتهم أيثلرد **Aethired**، وهو ملك ضعيف رعدية، ويشدد عليه النكير لعجزه عن إعداد العدة للدفاع عن القرى التي تهدمت التقارير الواردة في "السجل" عن الطغيان الذي ساد في سنوات الاحتلال الدنماركي وما تخللها من يأس.

وقد ذكر في إحدى المقدمات التي كتبها أن نهاية العالم وشيكه، على أن نهاية العالم لم تحل بعد، ولكن كانت تلك نهاية العالم الأنجلو سكسوني.

الفصل الثاني

الشعر الإنجليزي من تشوسر إلى جون دن

لكل فن وسيلة خاصة للتعبير، فالرسام يستخدم الأصباغ والألوان، والموسيقار يستخدم الأصوات، والكاتب يستخدم الكلمات. والصعوبة لتي نواجه الكاتب هى أن الكلمات تستعمل في جميع أغراض الحياة اليومية، حتى تصبح مبتذلة، كالنقود التي عفى عليها الزمن من كثرة الاستعمال، والشاعر، أكثر من أي كاتب آخر، يحاول النظر إلى الكلمات نظرة جديدة فهو في القصيدة يرتب الكلمات بحيث توفر متعة كتلك التي نجنيها من الموسيقى أو الصور.

وينشأ الجانب الأكبر من هذه المتعة عن اختيار الكلمات، ولكن جزءاً آخر ينجم عن ترتيب هذه الكلمات حسب وقعها في الأذن.

فالكلمات ترتب ترتيباً يحلو وقعه في السمع حين تتعاقب الألفاظ الواقع عليها الضغط والألفاظ الممتدة على مدى زمني أطول بحيث توفر لمجموعة متساوية من الكلمات شيئاً من اللذة التي تحققها الموسيقى. إن الشاعر إذا قورن بالموسيقار يواجه صعوبة إضافية وهى أن الكلمات في استعمالاتها العادية تؤدي معنى. أما الموسيقار فليس متقيداً بالمعنى، وقد حاول بعض الشعراء أن يتخلصوا من هذا فخلقوا أنماطاً وتأليف صوتية متجردة عن المعنى ولكننا نجد أن معظم الشعراء الكبار قد اعتدوا بالمعنى وعلقوا عليه أهمية قصوى. فاستخدموا الشعر للتعبير عنا يعرفونه بشأن الحب والموت والأمل. واستخدموه كذلك لسرد القصص وما في الحياة من ملهاة وإشفاق ومأساة. ومن الصعوبات التي تواجه كثيراً من القراء أن أول عهدهم بالشعر كان في أيام الدراسة حيث حيل بينهم بسبب سنهم الغضة وبين القصائد التي تتناول الموضوعات الحيوية.

يبدأ الشعر الإنجليزي الحديث بجفري تشوسر (١٣٤٠– ١٤٠٠) (Geoffrey Chaucer وهو سياسي وجندي وباحث. وكان بورجوازيا يفهم جو القصر وينظر بعين فاحصة إلى الرجل العادي، وكذلك كان قارئاً نهماً قرأ معظم الأدب المعروف في عصره، واستفاد على الأخص من رحلاته إلى فرنسا وإيطاليا في دراسة شعر القارة الأوروبية الذي تعتبر أساليبه أكثر جرأة من أساليب الشعر الإنجليزي.

وكان قد توفر على قراءة الكتب اللاتينية الكلاسيكية وخاصة كتب أوفد Ovid وفرجل Vergil وكان تشوسر يكتب لأنه كان يشعر بأنه عبقري. وكان الجمهور الذي يقرأ له صغيراً بالضرورة وما كان ليتعدى أثناء حياته بضعة آلاف من الناس منهم رجال القصر والأفراد من طبقة أصحاب المهن، التي كانت في ازدهار، وطبقة التجار.

إن في عمله الكثير الذي يدل على تذوقه لأدب العصور الوسطى وخاصة ما وجد منه في فرنسا. فقد كان يجد في القصة الرمزية "allegory" لذة، وكذلك في حب القصور بما يحتويه من أدق العواطف. فهو إن لم يكن صاحب ترجمة "قصة الوردة" The Romance of the Rose التي ألفها جيوم دي لوريس Guillaum de Lorris والساحر جان دي ميونج Jean de Meung إلا أنه على كل حال قد درسها دراسة جيدة.

كان جيوم يعامل المرأة مدلها لها، أما جان فكان يسخر منها، وقد تذكر تشوسر في أشعاره الخاصة كلا من هاتين الطريقتين، وأشد أشعاره شبهاً بشعر القرون الوسطى يتمثل في "كتاب الدوقة" The Book of the Dwchess سنة ١٣٦٩، وهى قصة رمزية تتحدث عن موت بلانش Blanche زوجة جون أوف جونت John of Gaunt وكذلك بيت الشهرة The House of Fame ، وهذا العمل الأدبي يجمع أضغاث أحلام عن ذكريات كلاسيكية ونتفاً من الأدب الشعبي في القرون

الوسطى فيها دقة وتشعب أحياناً ، وهذه الأعمال الأدبية بالإضافة إلى القطعة الغنائية وقصائده المعروفة باسم البالاذر **ballades** والروندل **Rondels** كان من الممكن أن تجعل منه شاعراً معتبراً بالنسبة للقرن الذي عاش فيه، ولكن هناك ثلاثة أعمال أدبية تفرد له مكاناً خاصاً بوصفة شاعراً عظيماً في تاريخ الشعر عامة.

وهذه الثلاثة هي:ترويلوس وكرسيدا **Troelus asn Criseyde** ١٣٨٥ – ١٣٨٧ وأسطورة النساء الفاضلات **The legend of the good women** ١٣٨٥ وقصص كانتربري التي لم تتم **Canterbury Tales** ومن بين هذه كلها تعتبر ترويلوس وكر سيداً أخطرها شأناً بوصفها عملاً كاملاً. وقد استمد قصتها– التي استخدمها شكسبير فيما بعد في أصعب رواياته التمثيلية– من كتاب لبوكاشيو اسمه الفلستراتو **Boccacio;s Il Filostrato** وهو يعتبر امتداداً في أدب القرون الوسطى لموضع حروب طروادة الكلاسيكي. إنها قصة حب ترويلوس لكر يسيدا وخيانتها له.

وتصلح القصة موضوعاً لرواية طويلة، ولعل تشوسر كتبها لتكون قصة طويلة في قالب شعري، وهى ذات شخصيات مفهومة في كل عصر، وفيها حركة نابضة بالحياة تحوط الموضوع الرئيسي: وتصويره للشخصيات دقيق، شخصيات العاشقين وكذلك شخصية بندارس **Pandarus** عم كرسيدا، وهو الوسيط المضحك الودود الغليظ الحس الذي تخول له تعليقاته ويخول له حذقة أن يكون أول شخصية رسمت رسماً كاملاً في أدبنا.

وإذا قارنا ترويلوس وكرسيدا بأسطورة النساء الفاضلات ظهر في الحال تفوق الأولى على الثانية تفوقاً هائلاً إذ لا تخرج الأخيرة عن كونها حكايات قصيرة الخ؟ التعس الذي تعرضت له كليوباترا وتسبي **Thisbe** وفليمولا **Philomela** وغير هؤلاء، ويحتذي تشوسر في مقدمة هذه القصيدة فن القصة الرمزية، قصة حديقة الورد في أدب العصور الوسطى، وفي هذا الجزء أجمل قصائد تشوسر من الناحية

الغنائية وهو يستهلها بقوله.

"أخف يا أبسالون **Absalon** خصل الشعر الذهبية فهى وضاحية جلية".

إن قصص كانتربري لها الفضل في تخليد اسم تشوسر، وهى قصص لم تتم، يرويها حجاج في طريقهم إلى كانتربري، والمقدمة التي سبقتها **Prologue** تعطينا أوضح صورة موجودة عن الحياة في أواخر العصور الوسطى ولمساته السريعة الواثقة تصور هؤلاء الحجيج بوصفهم أنماطاً بشرية وبوصفهم أفراداً متميزين ينتمون لعصرهم كما أنهم يمثلون في نفس الوقت الطبيعية البشرية عامة. ولعل تشوسر أخذ عن بوكاشيو في كتابه ديكامرون **Boccacio,s Decameron** فكرة القصص المجموعة ولكنه لم يأخذ عنه غير هذه الفكرة الأصلية شيئاً يستحق الذكر. وهو يسبغ على الشعر حيوية بتضمين القصص نفسها أحاديث ومنازعات وآراء للحجيج أنفسهم وخاصة ما نسب للزوجة القادمة من باث **Wife of Bath** بتعليقاتها المستفيضة عن موضوع الزواج ومعاملة الذكور.

وتبدو لنا عظمة الفن المنسوب لتشوسر إذا قارناه بالعمل المنسوب لجون جاور **John Gower** ١٢٢٥ – ١٤٠٨، وهو يشترك مع تشوسر في كثير من اهتماماته، ولو لم يكن هناك تشوسر لكان جاور اليوم أبرز من يذكر بين شعراء ذلك القرن، وقد قرأ مثل تشوسر في الفرنسية واللاتينية بالسهولة التي كان يقرأ بها الإنجليزية، ونظم في هذه اللغات الثلاث بنفس الطلاقة.

وكانت اللغة الإنجليزية في عصر تشوسر ما زالت مقسمة إلى لهجات ولو أن لندن كان لها الفضل في تثبيت لهجة أهل المقاطعات الوسطى والشرقية من إنجلترا **East Midlands** بسرعة كبيرة، وكان في الغرب **West** شعر ليس بينه وبين تشوسر كبير صلة، ويبدو أنه كان يمقته بشدة، وأبرز ما في ذلك الشعر قصيدة رؤيا بيرز الحراث **The Vision of Piers the Plowman** التي ألفها وليام لانجلاند **Wiliam Langland** والمرجح أن المؤلف قسيس صغير الشأن في السلك

الكنسي وقد انتشرت قصيدته بين رجال الدين وأشباهم،، ويبدو من عدد النسخ المخطوطة أن القصيدة كانت مشهورة وأن صاحبها قد اهتم بها بدليل عنايته بتنقيحها ثلاث مرات فهناك النسخة لسنة ١٣٦٢ والنسخة ب هى المعتمدة سنة ١٣٧٧ والنسخة جوهي أطولها سنة ١٣٩٥، وتبدأ القصيدة بسرد حلم للشاعر على تلال ما لفرن**Malvern Hills** رأى فيه (حقلاً مكتظاً بالناس) وهو يصور كل جانب تقريباً من جوانب الحياة في القرن الرابع عشر في رتل من المناظر الطويلة المعقدة، فهو يرى فساد الأغنياء، وعدم كفاية الحكومة، ويبدو له طريق الخلاص في العمل الشريف وفي خدمة المسيح ولو لم يكن لانجلاند صوفيا لاعتبرناه ثورياً.

وهو أقرب ما يكون في الأدب الإنجليزي لدانتي الإيطالي، لأنه على الرغم من وعورة جانبه والجو المقفر الذي يكتنف معظم أعماله الأدبية إلا أنه صاحب أعظم قصيدة في تمجيد الحياة المسيحية موجودة في الشعر الإنجليزي كله.

وليست قصيدة لانجلاند هى الوحيدة التي وصلتنا من المنطقة الغربية **West**. فهناك مخطوط به قصائد أربع كتبت بلهجة الشمال الغربي هى اللؤلؤة والطهارة، والصبر، وجاوين، والفارس الأخضر **Gawain and the Green Knight,** **The Pearl, Purity, Patience** وبينهما من وجوه الشبه ما يدعو إلى الاعتقاد بأنها جميعاً من صنع رجل واحد، فاللؤلؤة وهى أهمها من الناحية الدينية. تتناول أبا فقد ابنه، واللغة الغامضة التي يصف فيها رؤياه فيها من الحرارة والسمو ما يجعلها أشبه بكتاب التنزيل **Book of Revelation**

وقصيدة سير جاوين أدق شعر رومانسي وصلنا من الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى، فالقصص الرومانسية، وحكايات آرثر وشرلمان وحروب طروادة وأخبار الملك هورن **King Horn** وهافلوك الدنماركي**Hovelock the Dane** تعتبر من أصدق الأشياء تمثيلاً لأدب القرون الوسطى، ولكنها لا تعتبر ذات أهمية قصوى. وكان تشوسر لايرى كبير غناء في أسوئها، كما يبدو ذلك في هجائه لسير

توباس **Thopas** وتفتقر القصص الرومانسية إلى التصوير الصحيح للحياة الإنسانية ومعالمها فهذه العناصر موجودة في جاوين، على الرغم من أن القصة يصعب تصديقها، ويمكن رؤيتها في أوصاف الصيد وفي المناظر التي يغرينا فيها جاوين.

وتعتبر حياة القصيدة الغنائية في القرون الوسطى، إذا قارناها بالقصص الرومانسية، حياة قوية متصلة. وكثير من القصائد الغنائية الباقية لها أوزان وتعابير ما تزال ترن في الأذن لجدتها وطرافتها، وخاصة المخطوطة الهارليانية نمرة **2253**، **Harleian Manuscript** التي تبدأ بهذين البيتين:

بين شهري مارس وأبريل، حين يبدأ الرذاذ في الظهور.

وأحسن هذه القصائد أليسون **Alysoun** وقد عاشت رغم التغيرات التي طرأت على اللغة وما تزال إلى الآن تامة الحسن عديمة المثال.

ويمكن أن نذكر إلى جانب القصائد الغنائية الحكايات المعروفة باسم بلاذر **Ballads** وهى القصائد الغنائية التي تروى فيها القصة بأسلوب معين. وربما كانت البلاذر خير ما وصلنا من الأدب في القرون الوسطى.

فحكاية باترك سبنس **Patrick Spens** وحكاية خزانات المياه في بنوري **The Mill Dams of Binnorie** فيهما سحر دأبت القرون المتأخرة على نسبته للعصور الوسطى، وفيهما فوق ذلك طريقة للنظم، دقيقة ومليئة بالإشارات، ولا يمكن أن تجدها في أي مكان آخر.

ويعتبر تشوسر من الخطورة كشاعر بحيث يبدو القرن الخامس عشر كتيباً بسببه، ولا يظهر مقلدوه على مسرح الأدب إلا ليظفروا بصيحات السخرية. هذا هو الشأن مع توماس أو كليف **Thomas Occleve** وجون لدجيت **John Lydgate** ولو أن هذا الأخير لا يمكن لنا أن نتهمه بالخمول، فالواقع أنه لم يتسن لأحد أن يقلد خير ما في تشوسر. ومن مصلحة لدجيت وغيره أن نحكم عليهم دون أن نربط بينهم وبينه بل علينا أن نعتبر فقط بما حاولوا أن يفعلوه ولدجيت مترجم، استطاع على الأقل أن

ينقل إلى الإنجليزية عدداً من الحكايات والقصص الرومانسية. كما أن شعراء القرن التالي لتشوسر كانوا منهمكين في تغيير طبيعة اللغة الإنجليزية وخاصة فيما يختص بإسقاط حروف الـ(**e**) من أواخر الكلمات مما أفقد الأبيات جمالها الحر الطليق الذي كانت تتميز به في عهد تشوسر ويظهر على المتحذلقين من هؤلاء الشعراء أنهم كانوا يقلدون ويقولون كلاماً معاداً، وكان لابد من ظهور صوت جديد في الشعر مهما كان حاداً وناشزاً، إذ لا يختلف الموقف هنا كثيراً عما كان عليه الحال في نهاية العصر الفيكتوري فقد امتد العهد باتجاه شعري كان لابد من القضاء عليه قبل أن يتابع الشعر نموه. وتمثل هذا الاتجاه القديم في القصص الرمزية التي ألفها ستيفن هور **Stephen Hawes** وخاصة قصة التمتع باللذات **The Pastime of pleasure** وهذه القصص طواها الزمن إلا أن هناك شاعراً في ذلك العصر استطاع بقدرته التي لم تصقل أن يبتكروا وأن يلفت النظر إلى تقليد المقلدين من أمثال هوز وشعراء القصور الذين كانوا يحتذون حذو تشوسر. ذلك هو جون سكلتون **John Skelton** (١٤٦٠؟ – ١٥٢٩) الذي كتب أشعاراً مختلفة الوزن غير منتظمة ولا مصقولة العوارض ولكنها طافحة بالمعنى تبلغ حد الوقاحة في صراحتها.

إن كان شعري مضطرباً

لأنه مهلهل ممزق

ضربته الشمس ضرباً

علاه الصدأ ونخر فيه السوس

إلا أنك إذا أقبلت عليه

فسوف تجد فيه جوهراً

ويعتبر سكلتون هجاء قوي الشكيمة بذئ اللسان، ولكن ألا يحلو في المذاق بعد تلك القصص الرمزية البالغة الحلاوة ذلك الشعر الذي يخلو من الحلاوة خلواً

متعمداً ؟

كان حظ تشوسر في سكوتلندا خيراً منه في إنجلترا، فقد قلده هنريسون **Henryson** في قصته عن كرسيدا **Testament of Cesseid**، ووجد له نصيراً ومقلداً في شخص الملك جيمس الأول ملك إسكتلندا.

وينتمي وليم دانبار **Eilliam Dunbar** إلى نفس هذه المدرسة الشعرية ولكن له من القدرة على الابتكار ما يسمو به على مراتب المقلدين، وفي شعره طلاوة وزخرفة مقصودة تعيد إلى الأذهان ذكرى المباريات التي كانت تتم في القرون الوسطى والأصول التي كانت تجرى عليها.

وتضيف الكتب المدرسية المقررة إلى هؤلاء الشعراء الثلاثة الشاعر جافن دوجلاس **Gavin Douglas** وإن يكن شعره الخاص خالياً من أي شيء غير عادي إلا أنه يذكر الآن لترجمته فرجل **Vergil** إلى الإنجليزية نظماً.

إن الطريقة الحديثة في كتابه الشعر الإنجليزي جاءت بصفة أساسية نتيجة لتقليد النماذج الإيطالية بما يحتويه هذا التقليد من مصاعب خاصة.

ويمكن رؤية المراحل الأولى التي مر فيها هنا التأثير الإيطالي في أشعار ويات وساري **Wyatt and Surrey** التي نشرت في سنة ١٥٥٧ في مجموعة تعرف عادة باسم شذرات توتل **Tottel's Miscellany** ويقرن اسم ويات بسرى دائماً في تواريخ الأدب حتى لكأنهما صاحبين لمحل الأقمشة.

ومع ذلك فإن لكل منهما شخصيته المعروفة المتميزة. فسير توماس ويات **Sir Thomas Wyatt** كان من حاشية الملك وكان سياسياً استطاع أن يحتفظ بثباته (وبرأسه فوق جسده أيضاً) في بلاط الملك هنري الثامن المضطرب، أما الإيرال أوف سري **Eearl of Surrey** فقد كان من النبلاء الذين لقوا حتفهم على خشبة المفصلة وهو في الثلاثين من عمره وقد جاهد ويات حتى استطاع كتابه قصائد غنائية لطيفة حزينة النغم حين كانت النماذج الإيطالية ما تزال بعيدة المنال.

وقد تمكن من أن ينقل إلى الإنجليزية تلك الصورة الإيطالية "للسونيت" ذات الأربعة عشر بيتاً. وقدر له النجاح في هذه أيضاً ولو أن آثار الإجهاد ظاهرة على شعره، وهذا الإجهاد مترتب على نقل قالب شعري جديد إلى اللغة الإنجليزية وتذليله كي يناسبها بعد فترة تحكمت فيها الأهواء في بعض موازين الشعر. والتزم ساري هذا القالب الجديد أيضاً، ويبدو أنه كان ينظم دون عناء ظاهر، ولو أن أعظم تجاربه هى ترجمته الشعرية للكتاب الثاني والرابع من إنياذة فرجل **Vergil's aeneid** وما كانت لتخطر لساري على بال عظمة التراث الذي خلفه باستعماله للنظم غير المقفى، فقد دخل إلى الإنجليزية على هذا النحو كوسيلة للترجمة عن اللاتينية ثم أصبح فيما بعد، على يدي مارلو **Marlow** الأسلوب المتبع في المسرحية الشعرية الإنجليزية، واستخدمه شكسبير وغيره من ناظمي المسرحية إلى يومنا هذا، وتاريخ استخدامه في الشعر الغير المسرحي يدل على أنه لم يكن أقل عراقة في هذا المضمار فقد وقع عليه اختيار ملتون **Milton** وهو ينظم قصيدة الفردوس المفقودة **Paradise Lost** وكيتس **Keats** في قصيدة هيبريان **Hyperion** وتنيسون **Tennyson** في قصائده **Idylls** وكثير من الشعراء الذين وجدوا فيه وسيلة للسرد والحوار والسخرية.

وما كان ويات أو ساري ليعرف كم استهوت الصورة الإيطالية للسونيت أفئدة الشعراء الذين أعقبوهما ، لقد استخدمها بترارك **Petrarch** من قبل في قصائد من نوع خاص يكون فيها العاشق متيماً مشتاقاً مفتوناً، ضعيف الأمل، يتمدح في معشوقته، ويصوغ هذا في سلسلة من الصور المتعارف عليها، وتكون المعشوقة مزهوة نافرة مرغوباً فيها على حد قول العاشق ، ففي العصر الإلزابيثي عمد الشعراء إلى تقليد هذه الأهواء البتراركية، واتخذوا السونيت وسيلة للتعبير عنها. ولم تجز هذه التهاويل العاطفية على البعض فقد سخر منها شكسبير على لسان مركوتيو **Mercutio** في رواية روميو وجولييت كما هزئ بها سير فيليب سدني **Sir Philip Sidney** في آستروفيل وستيلا **Astropheland Stella** ومع ذلك فقد خضع

لسلطانها بعض الشيء ، إلا أن بعض قصائده **Sonnets** فيها دعوة إلى توخي الواقع، وبعضها الآخر يزخر بهذه الحيل المصطنعة التي كان يسمح بها العرف. أما شكسبير فعلى الرغم من استهزائه بفن السونيت إلا أنه كان صاحب باع فيه، والكتاب الذي جمع بين دفتيه مقطوعاته السونيتية أثار من النقد أكثر مما قدر لعمل واحد من أعمال الخلق الأدبي في اللغة الإنجليزية ولكن شكسبير كما هى العادة يختلف عن غيره، فبعض مقطوعاته لا يجري فيها الكلام عن امرأة بل عن غلام، كما أن ألفاظها تنضح بأصدق عواطف الود، إلا أن بعضها الآخر لم يكن الحب مدارها وإنما سادها جو من الشعور الحاد بخيبة الأمل وقد كتبت من أجل سيدة سمراء **dark lady** وتتميز المقطوعات كلها بالقدرة على التحكم في الألفاظ ويبدو ذلك في التلاعب بالكلمات التي تحمل أكثر من معنى وفي القدرة على تحويل الحديث تحويلاً تاماً. هناك إذن الأشياء النفيسة المعروفة، ولكن تكتنفها أيضاً نظرة أخلاقية عميقة تبدو في المقطوعات التي تغلب عليها مسحة الجد.

وقد عاشت السونيت إلى ما بعد العصر الألزابيثي ورغماً عما تعرض له أسلوب الكتابة من تغيرات بين حين وآخر إلا أن الشعراء عادوا دائماً إلى كتابة القصيدة المحكمة ذات الأربعة عشر بيتاً ولاتي تعتبر ليس فقط مجرد أربعة عشر بيتاً بل وحدة متميزة من الكلام المنظوم.

استعمل ملتون السونيت، لا لوصف نزوات الهوى بل لوصف أوقات عرضت له في تاريخه، كما استعان وردزورث **Wordsworth** بالسونيت ليوقظ إنجلترا من سباتها، وليصب اللعنة على نابليون، وليسجل كثيراً من أحواله هو. وكيتس **Keats**، الذي درس شكسبير وملتون لهذا الغرض اكتشف نفسه كشاعر في مقطوعته السونيتية "أول رؤيتي لترجمة هومر بقلم تشابمان **On First Fooking into Chapman's Homer** وفي القرن التاسع عشر بين مرديث **Meredith** في مقطوعته السونيتية "الحب العصري" أن السونيت تصلح أداة للتحليل. كما أن د. دج روسيتي **D , G . Rosselti** لجأ في "بيت الحياة **The House of Life** إلى

الأسلوب الذي اتخذه دانتي وبترارك من قبل، مع بعض لتعديلات مستخدماً ذلك القالب الشعري الذي بز جميع القوالب الشعرية الأخرى في إحكامه واختصاره ليكون أداة للتعبير عن الحب.

إن لويات وساري Wyatt and Surrey فضلاً يذكر لما استحدثاه في الشعر نم تقاليد، لا قيمة الشعر الذي كتباه. وقد جاء بعدهما أدمند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢– ١٢٥٩) وهو أستاذ من أساتذة الفن الشعري، اعترف له بهذال معاصروه. ولا نعرف عن حياته إلا القليل ، إذ درس في جامعة كامبردج وكان محبوباً من أهل الظرف والأناقة، بما فيهم جبرائيا هارفي Gabriel Harvey الذي كان يعتبره الشبان إذ ذاك أكثر جيل الكبار حكمة واتزانا. ولم يكن في وسع أحد من أفراد عائلته أن يقدم إليه عوناً ما وهو يجتاز الطريق الشاقة من الجامعة إلى البلاط، وقد أتاح له فنه التعرف إلى عدد من الأصدقاء كما أتاح له ذكاؤه التعرف إلى عدد آخر. وربما ساعدته شخصيته، ولكننا لا نعرف عنها إلا القليل. وقد اختاره إيرل أوف لستر Earl of Leicester ليكون في خدمته، فتبعه إلى إيرلندة. وقد عاش في إيرلندة، فيما عجا زيارتين لإنجلترا، حتى مماته في سنة ١٥٩٩، وسنذكر من بين أشعاره دائماً، ديوانين على الأقل، وإن جاز أنهما مع غيرهما من الدواوين لا يذكر أن إلا بالاسم فقط، ونعني بهذين الديوانين ديوان تقويم الراعي The Shepherd's Calender الذي أنشيء في سنة ١٥٧٩، وديوان "ملكة الجان The Fairie Queene الذي شرع في نشره سنة ١٥٩٠.

أحس سبنسر، كما هو الشأن مع أعاظم الفنانين، أن مقتضيات العصر وطبيعته هى التي تملى عليه كتابته، وكان يشعر بالرغبة في السمو باللغة الإنجليزية وإغنائها بالكلمات الفخمة التي تستمد جذورها من التقاليد العتيدة الشائعة التي رسختها اللغة المحلية. وكان يطمع في أن يكتب باللغة الإنجليزية أشعاراً لها من العظمة وعلو الشأن ما للملاحم الكلاسيكية التي ألفها هومر وفرجل، أو الشعر الرومانتيكي الحديث الجرئ الذي ألفه أريستو Ariosto وتاسو Tasso. وقد كان على دراية

بالقصص الشعبية والأساطير التي تحدرت من العصور الوسطى.

وكذلك الحكايات الأرثرية **Arthurian Legends** والقصص الرمزية وقصص المردة والسحرة، ولم يكن مبلغ علمه بقصص البطولة الجليلة التي ألفها هكتور واخيليس ويوليبيس وأنياس من العالم الكلاسيكي أقل مما سلف. وكان ينزع إلى إنشاء القصيدة بحيث تتوافر فيها عناصر القصة المحلية، وتحقق مع لك ما كان يطمح فيه من صياغة كلاسيكية. وكانت تتنازع فكرة دوافع مزدوجة، أو قل مثلثة، لا يحسم بينها جميعاً إلا حقيقة واحدة هى أن خير قرائه موجودة في دائرة القصر الملكي، وأهم من كان يحرص على إرضائه هناك شخص الملكة نفسها أو جلوريانا كما ورد اسمها في "ملكة الجان" فكم كان يود لو أصغت إليه.

وكان يتطلع إلى مادون القصر الملكي؛ إلى الشعب بأوهامه ومعتقداته، بل كان ينوي بإخلاص أن يصلح من حال وطنه الذي أحبه، إنجلترا، إلا أن القصر والملكة كانتا دائما قيد بصره وفي شعر سبنسر يتلاقى القديم الذي ينتمي للعصور الوسطى والحديث الذي ينتمي لعصر النهضة؛ يتلاقى المنهج الكلاسيكي مع منهج المحدثين، وتتلاقى اتجاهات القصر مع الاتجاهات الشعبية.

ومهما كان من تشعب هذه الأغراض، إلا أنه حافظ على مقوماته كفنان. فكانت الكلمات تسحره بشكلها وصورها ولكن جرسها كان أهم عنده. فباكورة أعماله (تقويم الراعي) إن يكن فقد شيئاً من الطرافة التي كانت له في سنة ١٥٧٩ إلا أن المرء لا يسعه أن يقرأ منه الآن قصيدة إبريل الرعوية دون أن يفتن بموسيقى ألفاظها، وهذا أيضاً هو الشأن في القصائد المتأخرة بروثيلاميون وابيثلاميون **Prothalamion and Epithalemion** فالأثر النهائي لقصيدة "ملكة الجان" هو الأثر الذي يتركه في النفس سائل مصنوع من ألمع الأصباغ، وليس في هذا الأثر مكان كبير لإعمال العقل أو إثارة الخيال كما هو الشأن في شكسبير.

ولكن الوزن الشعري الذي تخيره سبنسر لقصيدة "ملكة الجان" له قدرة خارقة

على اجتذاب الكلمات إليه في لطف وتوشيحها بالموسيقى حتى تنفرد بكيان لم يكن لها من قبل.

من الجائز أن نذكر هذا كله جادين دون أن ترتب عليه اعتبار سبنسر شاعراً مقروءاً من جماهير الشعب. فقصيدة تقويم الراعي إذا قرئت للمرة الأولى تبدو صعبة ملتوية عفى عليها الزمن، ولا يتسنى الحكم عليها من واقع التجربة الإنسانية وحدها، كما هو الشأن في قصة تشوسر "ترويلوس وكرسيدا" بل هي أشبه بالقطعة المحفوظة بالمتحف لابد من الرجوع إلى القائمة قبل التعرف على مزاياها. كتب سبنسر اثنتى عشرة قصيدة رعية أطلق على كل منها اسم شهر من شهور السنة، كتبها على غرار الشعراء الكلاسيكيين وشعراء النهضة فأباح لنفسه الخوض في موضوعات عدة كالتهكم على الكنسية وامتداح الملكة. وعنوان الكتاب يوحى بالبساطة ولكن القصائد المتضمنة من النوع الذي يتسم بالذكاء ويتظاهر بالبساطة وبمحاكاة جو القصور. إنها تمثل الازدواج في عقلية سبنسر بما لا مزيد عليه من الوضوح.

أما (ملكة الجان) القصيدة التي اجتذبت معظم شعراء إنجلترا منذ عصر سبنسر فليس من المحتمل اليوم أن يقبل عليها القراء.

والاطلاع عليها في القرن العشرين أشبه بالعثور على شقة أثاثها من الصلب وجدرانها مزينة بسجاد باهت تبدو فيه صورة قناع كيوبيد، أو أشبه برؤية (آرثر جاوين) في صورة شبح يذرع طريقاً وعراً للسباق.

وحتى في العصر الإليزابيثي كانت هذه القصيدة تتحدث عن ماض يخفت بريقه بسرعة، ولكنه قيد الخاطر مع ذلك، وقد اختار سبنسر من بين القصص الرومانسية وخاصة ما كان منها متعلقاً بآرثر، خليطاً من الحوادث استطاع أن ينسج منها سلسلة من المغامرات الرمزية. وهذه الرمزية تبدو الآن متعبة. ولكنها كانت تعني شيئاً بالنسبة للإليزابيثيين فإن قربهم من العصور الوسطى جعلهم يلتهمون القصة الرمزية لذاتها.

والعقل الحديث، فوق هذا في نزوعه إلى الواقعية يعزف عن الشخصيات

الإنسانية التي قدمها تشوسر وشكسبير.

وعلى الرغم من قلة الإقبال على القصيدة الآن إلا أنها تركت أثرها ليس فقط على الأدب الإنجليزي، ولكن بصورة غير مباشرة أيضاً على الطبع الإنجليزي نفسه. فرقة العصور الوسطى، وما اكتنفها من عاطفة رومانتيكية قدم لها سبنسر صورة تمجدها في (حفل الزفاف)– كل هذه الأشياء أصبحت جزءاً من الأدب الإنجليزي بل جزءاً من موقف الإنجليزي المتحضر من الحياة. هذا زيادة على أن القصيدة في الوقت الذي كانت القيم التجارية على وشك أن تبسط سلطانها القبيح النافذ على الحياة، كانت تحفظ لنا بأمانة عالماً لم تدنسه أية قيمة تجارية. وعلى القارئ أن يحمد لسبنسر تضمينه، لاتجاهات الروح الإنجليزية الغامضة في قصيدة، تركها دون أن تقرأ بل ستظل دون قراء كقصيدة، ولكن كما يقع الضاربون في فيافي الجزيرة العربية على مناظر مفاجئة تعوضهم عن وعناء السفر، فكذلك الحال في "قصيدة ملكة الجان" قد تكون في مجموعها مملة ولكنها في بعض الأماكن مثل "خميلة النعيم" و "قناع كيوبيد" تسطيع أن تمتع القارئ إمتاعاً.

إن خير ما في العصر الإليزابيثي من شعر نجده في المسرحيات، ولكن بصرف النظر عن سبنسر، لا يمكن أن نجد من يضاهي شكسبير ومارلو في كتابة الشعر، وقد أثبت كتاب المسرحية مقدرتهم الشعرية خارج نطاقها، فكتب مارلو "هيرو ولياندر" **Hero and leander** وكتب شكسبير فينوس وأدونيس **Venus and Adonis** ومقطوعاته السونيتية، وكتب بن جونسون مقطوعاته الغنائية العديدة بما فيها مقطوعته المشهورة "لا تشربي نخبي إلا بعينيك" على أن الشعر قد ازدهر في ذلك الوقت وتنوعت أشكال القصائد ما بين مطولات وأغان فاتنة ومقطوعات غنائية، والأعمال الأدبية التي تركها الشاعر ميخائيل درايتون**Michael Drayton** ١٥٦٣ –١٦٣١ وهو شاعر يمثل العصر، بمثابة متحف جمعت فيه معظم الأدوات التي كان يكتب بها الشعر إذ ذاك، وهو لم يتأثر قط بالملاحم الإيطالية الرومانتيكية التي استحثت عبقرية سبنسر ولكنه فيما عدا ذلك لم يترك طريقة من طرق الكتابة الشعرية إلا وجربها. لقد

كان بوسعه أن يشيد صروحاً من الشعر شاهقة.

وكان بوسعه أن يكتب مقطوعة لطيفة في خفة الريشة إذ تذروها الرياح ف نور الشمس. وقصيدته التاريخية "حروب البارون ١٦٥٣ The Baron's wars ذات الحركة الوئيدة المنتظمة تبين لنا على سبيل التعارض أي خيال رائع تمكن به شكسبير من تحويل التاريخ إلى مسرحية شعرية حقيقية، والقصيدة الآنفة على الرغم من بطء حركتها تعتبر غير ذات أهمية إذا قارناها بقصيدة "بوليلبيون Polyolbionالضخمة التي يطلعنا فيها درايتون من خلال آلاف الأبيات الإسكندرانيةAlexandrine على جغرافية إنجلترا ورغماً عن أن القصيدة لم تقرأ وقتها إلا أنها لا تستعصى على القراءة، وهى مشتركة مع قصيدة "ملكة الجان" من حيث الدافع إلى كتابتها، فقد كان حب إنجلترا هو الذي حدا بدرايتون إلى حشد هذا الجمع الذي لا ينتهي من القصص والأساطير والعقائد والأوصاف التي تجلو إنجلترا.

على أن درايتون قد استطاع التحول عن هذه الأعمال الشاقة إلى نظم قصيدته "Nymphidia" ألطف قصائدنا الخرافية، كما ألف القصة الشعرية المثيرة المحكمة التي سكاها "Ballad of Agincourt" والسونيت العجيبة التي يجرى مطلعها هكذا "حيث لا مفر مما ليس منه بد" والتي يعدل بها الكثيرون سائر ما كتبه مجتمعاً.

إن صامويل دانيال Samuel Damuel ١٦١٦– ١٥٦٢ على جانب من البراعة في الإنشاء، وله نفس البراعة التي كانت لداريتون والتي صاحبها الافتقار إلى أسلوب معين، وقد حاول كدرايتون أن يكتب التاريخ شعراً في "الحروب الأهلية بين عائلتي لانكاستر ويورك Lancaster and York ١٥٩٥– ١٦٠٩ ولكن موهبته الحقيقية ظهرت في شعر التأملات: في قصائد مثل تلك التي سماها رسائل Epistles والتي استحوذت فيما بعد على اهتمام الشاعر ورد زورث Words wortd.

وتحتاج القصائد الطويلة التي ألفت في العصر الأليزابيثي إلى التسامح من جانب

القارئ "ولا يجوز التصدي لها إلا من ناحية أهميتها التاريخية وإلا فإنها ستؤذى الذوق وتشتت الانتباه" إلا أن الأغاني والقصائد الغنائية التي فتن بها العصر كانت دائماً مثار إعجاب من الأجيال اللاحقة ويدلنا شكسبير في روايته "الليلة الثانية عشرة" على أن إنشاد الأغاني في بين دوق أورسينو **Duke orsino** كان وسيلة معروفة مقبولة من وسائل التسلية. وكلك كان الشأن في البيوتات العظيمة أيام اليصابات وفي بلاط الملكة نفسها. وعرف كثير من شعراء ذلك العصر فن الملاءمة بين ضرورات النظم ومخارج الألفاظ، وفي كتب الأغاني المتداولة إذ ذاك نجد القصائد الغنائية التي ألفها توماس كامبيون **ThomasCampion** وغيره من الشعراء الذين أمتعوا الجماهير في أيامهم.

لابد من المضي عبر السنين لنصل إلى درايتون ودانيال ولكن جون دون **Jonn Donne** ١٥٧٣– ١٦٣١ يبدو ماثلا أمامنا كمعاصر وقد كان مخاطراً إسكس على قادش وسكرتيراً لكبير الأمناء، ونزيل السجن لهروبه مع بنت سيده للزواج منها، وانتهى به الأمر أن أصبح راعياً لكنيسة القديس بولس **Dean of St. Pauls**. وكانت نفسيته قلقة نزاعة إلى المخاطرة وقد قرأ كثيراً واختزن في ذهنه أغرب أنواع المعارف. وكان الطابع الغالب على كل ما يفكر فيه ويعمله هو التهيج العصبي الحاد، وكانت له قدرة على الاستغراق فيما يعن له من التجارب ثم استعراضها في ذهنه. وهو يتصدى لحالات نفسية تمام التعارض؛ فهو العاشق الولهان وعبد المتعة الحسية في آن، ولكنه يذهب في الحب مذهب أهل الفلسفة، ويتفقد مجالاته عن طريق الصور الذهنية التي خرج بها من قراءته العلمية والدينية. وهو يستطيع تذوق الجمال ولكنه في لحظة بها من قراءته العلمية والدينية. وهو يستطيع تذوق الجمال ولكنه في لحظة التذوق تخطر في ذهنه فكرة الجثة والأكفان والجمجمة، وهو يعرف الشهوة وبكنه يسخر من البدن الذي تعتمل فيه الشهوة. وهذا القلق هو الذي يقرب أشد التقريب ما بين عقله وجسده. فتفكيره دائماً في خدمة شهواته الحسية، وشهواته في خدمة تفكيره: وتتلاقى المتناقضات في ذهنه ولكنها تتداخل دائماً: هذا إذن هو زير النساء

الشاب الذي ختم حياته راعياً لكنيسة القديس بولس.

هذه الصراحة في التعبير الانفعالي، وهذا اليأس من جمع شتات الصور المتكسرة في الحياة هو الذي جعله أثيراً لدى البعض من شعرائنا المعاصرين. كان بطبعه عزوفاً عن التقاليد المرعية في نظم الشعر؛ عن الإيقاع المنتظم، والتشبيهات المبتذلة من كثرة استعمالها، وبدلا من القائمة المعروفة المشتملة على مقارنات كان يعقدها مقلدو بترارك من الشعراء الإنجليز في مقطوعاتهم السونيتية عمد دن إلى التنقيب عن أغرب الصور، وقد أطلق الدكتور جونسون **Dr.Johnson** فيما بعد عليه وعلى مدرسته اسم "الشعراء الميتافيزيقيين" لنهم ربطوا بين أفكار لم تجمع على هذه الصورة في ذهن أحد قبلهم، وصحيح أن "دن" فعل هذا، ولكنه كثيراً ما استطاع التأثير عن طريق آخر، وذلك بتوخي الإيجاز والسهولة في تعبيراته.

من الثابت أن "دن" قد أنشأ له مدرسة بين الشعراء، وأغلب تاريخ الشعر في القرن السابع عشر يمكن اعتباره تاريخاً لمن يدينون بمذهبه ومن يعارضونه من الشعراء. وأهم تلاميذه كانوا شعراء متدينين، وإن كان جورج هربرت **George Herbert** ١٥٩٣– ١٦٣٣ إذا قارناه بدن لوجدناه يمتاز بالبساطة والصفاء في تعبده، على أن قصائده الغنائية ذات الطابع المألوف للتعبير عن التجربة الدينية، وأما هنري فون **Henry Vaughan** الذي تأثر بدن ١٦٢٢– ١٦٩٥ وهربرت فقد كان صوفياً أثبت صوفيته في قصاؤه مثل قصيدته الانسحاب **The Retreat** والقصيدة التي مطلعها "لقد رأيت الأبدية تلك الليلة القريبة"، ولكن لا تصل كل قصائده إلى هذا المستوى العالي، والشاعر الثالث في هذه المجموعة ريتشارد كراشو **Richard Crashaw** ١٥٧٣– ١٨٢٦ شاعر كاثوليكي تكشف قصيدته "خطوات إلى المعبد **Steps to the Temple** ١٧٤٦" عن مدى تأثره ليس فقط بدن ولكن أيضاً بمارينو **Marino** الشاعر الإيطالي الذي كتبوا في رثاء "دن" توماس كارو **Thomas Carew** ١٥٩٨– ١٦٣٩ وهو أول الشعراء الملكيين **Cavalier** ولأشعاره رونق وفيها ذكاء، وقصائده الغنائية في التشبيب والغزل تجد لها مكاناً في

كتب المنتخبات الشعرية إلا أن قصيدته الطويلة المعروفة باسم النشوة The Rapture لم تحظ بمثل هذا القدر من التعظيم، مهما بلغن مزيتها من الناحية الشعرية، فإن إباحتها تنفر منها معظم جامعي المنتخبات الشعرية، وكان كارو أمثر الشعراء الملكين Cavalier تدقيقاً في ناحية الشعر الغنائي، وبعض هؤلاء الشعراء كان يبدو وكأنه هاو قد برع في كتابه الشعر فسير جون سكلنج Sir John Suchling ١٦٠٩- ١٦٤٢، على كثرة ما كتبه وغلبة طابع الجد عليه، يبدو أحياناً مبدعاً في بعض قصائده الغزلية الخفيفة الماجنة ولعل ريتشارد لفليس Richard Lovelace ١٦١٨- ١٦٥٨ تنقصه الموهبة الشعرية التي لكاروا وسكلنج، ولكن شاء له حظه السعيد أن ينشئ عدداً من الأغاني التي لازمها التوفيق بما في ذلك أغنيته إلى مطلعها (الحيطان الحجرية لا تصنع سجناً) والتي خلد بها اسمه، ولا يختلف كثيراً عن هؤلاء الشعراء الغنائيين الملكيين روبرت هرك Robert Herrcik ١٥٩١- ١٦٧٤ وهو تلميذ بن جونسون الذي أنفق فترة نفيه وهو يعمل قسيساً في دفنشر Devonshire يتسلى بنظم الشعر، وقد جمعت أشعاره في سنة ١٦٤٨ في ديوان اسمه هسبريديز Hesperides يحتوى على ما يربو على الألف قصيدة في موضوعات دينية ودنيوية، وكان في أشعاره أكثر انطلاقاً من بن جونسون ولكنه تعلمى من أستاذه فن التعبير الموجز الذي أضفى عليه من موهبته الغنائية وقدرته على الريف الإنجليزي في ربيعه وأفراحه وشعائره البدائية القريبة من الوثنية، ومعظم قصائده الغنائية غالباً ملا تدور حول الحب، وفيها تهاويل خيالية، وهى خفيفة المحمل، ولكن تسودها مسحة من الحزن حين يتذكر أن اللذائذ الدنيوية سرعان ما تزول، وإذا كان هرك قد عاش منعزلاً، فإن أندرو مارفيل Andrew Marvell ١٦٢١- ١٦٧٨ كان شديد الصلة بالحياة العظيمة التي كانت تحياها بلاده في تلك الأيام المضطربة في عهد كرومويل الجمهوري Commonwealth وفي عهد رجوع الملكية Resroration لقد كان متحيزاً إلى جانب المتطهرين Puritans أشعاره التي ألفها بعد عودة الملك شارل الثاني Charles ساخرة تفيض

بمرارة الغضب، وتختلف اختلافاً بينا عن أشعاره المبكرة التي تتلاقى فيها الطبيعة والرغبة في التأمل، والرغبة في الاعتزال، عاملة على تكوين شعر غنائي يجمع بين القوة واللطافة.

الفصل الثالث

الشعر الإنجليزي من ملتون إلى ويليام بليك

يعتبر القرن السابع عشر من وجوه كثيرة قرن الانتقال إلى عهدنا الحديث. فقد باعدت الحروب الأهلية بين الناس وأساليبهم القديمة في الحياة، كما قضت الخلافات الدينية على الكثير مما ظل حيا في خيال الأمة منذ القرون الوسطى. وزحفت غمة العصر التجاري الذي جاءت الصناعات على أثره، فقضت على معالم النبل والقديمة، كما ازدادت قوة العلم وقوة المذهب العقلي الذي يسايره **rationalism**، وانصرف جزء من هذه القوة إلى هدم القدرة الإنسانية على خلق الأساطير والخرافات والقضاء على ما كان للفنون من سيطرة. لقد كان قلق "دن" **Donne** ناجماً– فيما يظهر– عن استشعاره نفس حساسة، لم تكن مدفوعة بالعقل كما كانت مدفوعة بنوازع الفطرة، لعالم جديد يخرج إلى حيز الوجود.

وقليل من أتباعه مثل أبراهام كولي **Abraham Cowley** من تقبل الموقف الجديد بشعور من التفاؤل العريض. معتقداً أن الشعر والعلم يستطيع كل منهما أن يضع نفسه في خدمة الآخر.

في تلك الفترة، التي تعقد فيها موقف الشاعر، كتب جون ملتون **John Milton** ١٦٠٨– ١٦٧٤ بطريقة أعادت إلى الشعر سمو قصده ونبل غايته. إن الجزء المبكر من أدبه مكتوب قبل الحروب الأهلية، وهو يشمل كومس **Comus** ١٦٣٤ وكثيراً من القصائد غير ذات الشأن التي جمعها في سنة ١٦٤٥، وكان أثناء الفتنة القومية من المناحين عن طرف فيها، كما كان يشغل منصب الوزير المشرف على اللغات وخاصة اللاتينية **Latin Secietary** وسيندهش الذين يعرفون ملتون عن طريق شعره من الفحش والشتائم التي كان يكيلها لخصره في تلك المعمعة الجدلية

التي احتدمت وبدت آثارها فيما كتب من مقالات، وكان ملتون أثناء الحروب الأهلية يناصر الفريق الذي خسر في النهاية، وقد أحس بمرارة الخذلان، وخاصة لأنه كان يعلق على انتصار القضية التي يدافع عنها كرومويل **Cromwell** أكبر الآمال في مستقبل كريم للإنسانية. ومن أمارات البطولة التي توجهت سنيه الأخيرة، التي ابتلى فيها بالعمى وكان أشبه بالمطارد الذي أدركه العجز وتحطمت آماله، أنه اتجه إلى تأليف تلك الأشعار العظيمة التي استبدت خياله وهو بعد شاب.

فقد تم نشر الفردوس المفقود **Paradise Lost** سنة ١٦٦٧ والفردوس المردود**Paradise Regained** في سنة ١٦٧١.

ولعل أشهر أعمال ملتون الأدبية وأقربها إلى الأفهام اليوم كومس.

ولن يتأثر الذين شاهدوها وهى تمثل على المسرح بما يقال في المراجع الأدبية عن فشلها فوق خشبته، فشأنها شأن الكثير من القصص التمثيلية التي لا تجود في القراءة ولكنها تجود في التمثيل، وأما كونها بعيدة عن النمط المرسوم لكتابه التمثيليات الغنائية الراقصة التي على شاكلتها فأمر نتركه للمتحذلقين من أهل العلم. وتدور القصة حول الإغراء الذي يغري به الساحر كومس **Comus** فتاة عذراء، وعن المقدرة التي أبدتها في مقاومته بدافع من استمساكها بالفضيلة. ومعظم الأفكار التي تسلطت على أشعار الأخيرة لملتون موجود كلها تقريباً في هذه المسرحية الشعرية، فقد كان ملتون يرى الحياة صراعاً، من جانب المتطهرين **Puritans** للإبقاء على الخير والفضيلة. ومن أجل هذا فرض الصراع على آدم وحواء في الفردوس المفقود، وعلى المسيح ضد الشيطان في الفردوس المردود، وعلى شمشون ضد المتخاذلين من قومه في قصيدة سامسون اجونستيز **Samson Agonistes** .

وهذا الصراع ليس سهلاً أبداً بالنسبة لملتون، فإنه يقدر مغريات الحياة وملذات البدن، وهو يجرى على لسان كومس دفاعاً عظيماً عن وجوب التمتع بطيبات هذه الحياة. ولم يكن المثل الأعلى للمتطهرين بعيداً عن السهولة فقط بل كان أبعد كذلك

عن السلبية، ومن المؤسف أن ملتون ألف أعماله الأخيرة الناضجة حين ألقت الظروف على طريق حياته ظلاماً قاتماً. ولا يملك كل من يتصفح القصائد الأخيرة إلا أن يحس بريح باردة تمر من خلال أبهائها الشامخة، مما يبعث على استشعار الوحدة وإثارة الرغبة في صحبة إنسانية عادية. ومع هذا فهذه القصائد من أعظم القصائد التمثيلية وإن لم تعد لقصة آدم وحواء تلك الأهمية الكبيرة التي كانت لها من قبل عند الكثيرين. ولذلك أثره على تقبل القراء لشعر ملتون.

ولكن ما من شيء يستطيع القضاء على الصورة الخالدة لتمرد الشيطان، وقد تنازعته عوامل البطولة من جانب وعوامل الشر من جانب آخر، كما لا سبيل إلى التقليل من أهمية اللغة وهي تجد باحثة بين تجارب الإنسان والآداب القديمة للعثور على مستويات مناسبة لوصف هذا الحدث الإنساني الشامل، على أن ملتون كان منقطعاً منذ البداية للشعر، كما عبر هو بنفسه في قصيدته ليسيداس **Lycidas**. وقد أخذ نفسه بالشدة في حياته العقلية لينجز تلك الأشعار العظيمة التي كانت تتمثل لخياله وهو شاب فو صورتها التخطيطية العامة.

وإذا كان ملتون يمثل النزعة التطهيرية في أحسن صورها، فإن صامويل بتلر **Samuel Butler** ١٦١٢– ١٦٨٠ يمثل في قصيدته الساخرة "هيودبراس" **Hudibras** مبلغ ما تنطوي عليه من نفاق وما تجر إليه من خنق للروح الإنسانية. ففقي تلك القصيدة الهزلية، التي نرى فيها روح سرفانتز **Cervantes** نجده يفصح عن مراميه بتصوير الفارس البرسباتيري[١] **Presbyterian** سيرهيود برأس والعمدة رالف **Ralph** وهما يقومان بتصريف الأمور. ومن خلف الملهاة التي يعرضها والفظاظة التي تحتويها نرى عقلاً ينتابه الشك والتشاؤم. وقد ذاعت هذه القصيدة في وقتها، وما تزال ممتعة للآن. وإن البون لشاسع بين هذه الروح الهزلية الحاذقة وبين الأسلوب الرفيع الذي التزمه ملتون.

---

[١] نسبة إلى مذهب ديني معروف

إن الأسطورة التي تقول بأن ملتون لم يكن بالشعر الذي يستهوى جماهير القراء قد بلغ من توطدها في الأذهان أن تعذر القول بغير هذا، ولكن الحقائق تناهضها، فقد كان له قراء كثيرون في عصره وكان قدوة الشعراء طوال القرن الثامن عشر على الرغم من سوء تقليدهم له.

وقد ظل يقرأ منذ ذلك الوقت حتى الآن على يد أقلية تلتمس في الشعر لذة خاصة به كفن. وهذا الهجوم الذي تعرض له ملتون في القرن العشرين على يد عدد من النقاد الحديثي السن يجافي العدالة بقدر ما يجافي الحقائق، والصحيح أنه كان ينتهج في عصره منهجه الخاص عامداً إلى حد ما، وذلك بينما كان الشعر يسير في اتجاهات أخرى غير اتجاهه.

والحركات التي قامت في ميدان الشعر في عصر ملتون قامت على يد أناس أرادوا للشعر درجة أكبر من البساطة، مع استخدام موضوعات عصرية سهلة المثال. والذين آمنوا بهذا عمدوا إلى استخدام طريقة معينة في النظم هى المعروفة باسم "البيت البطولي **The heroic couplet** وهذه الط

ريقة هى التي أذاعها على الملأ بري فيما بعد حين قال:

تأتي السهولة الحقيقية عن طريق الفن لا عن طريق المصادفة فليس أسهل من الحركة على من تعلم الرقص.

True ease in writing comes from art, not chance,
As those move easiest who have leaned to dance.

وهذه الطريقة منتظمة مضبوطة مستقيمة أشبه ما تكون بواجهة فنية لقصر بني على طراز الركوكو **rococo** وأبعد ما تكون عن تلك الطريقة الملتوية الواهة التي أجهد بها "دن" **Donne** نفسه في التعبير.

ومن الأسماء التي يقرن بها ظهور هذه الحركة في الشعر إدموند والر **Edmund Waller** ١٦٠٦ –١٦٠٧ وسيرجون دنهام **Sir John Denham** ١٦١٥–

١٦٦٩ والتغييرات التي أحدثاها في الشعر قد شهد بها المعاصرون لهما، كما نستدل على ذلك من كلام دريدن **Dryden** في مدح "والر" حين يقول: "هو أول من جعل الكتابة السهلة فناء وقد كان مدح دريدن منصباً على سلاسة الموضوع وسلاسة الطريقة التي يعالج بها كما هو الشأن في قصيدة دنهام **Denham** المعروفة باسم **Cooper's Hill** وهناك أربعة أبيات يستشهد بها دائماً في معرض التمثيل لآراء المجموعة الجديدة:

آه لو استطعت الانسياب مثلك، واتخذت من مجراك قدوتي التي أقتدى بها وليس فقط موضوعاً للكتابة. فهو صاف على عمقه، رقيق ليس بالسمج، قوي في غير عنف، زاخر في غير فيضان.

O couid I flow like thee, and make thy stream my great example, as it is my theme

Thou deep, yet clear: though gentle, yet not dull Strong without rage; without over flowing full.

وجون دريدن **John Dryden** ١٦٣١– ١٧٠٠ الذي امتدح في المدرسة الجديدة هذه الصفات، كان هو نفسه من أكبر دعاتها. كان كاتباً مسرحياً وناقداً ومترجماً ولكن كان قبل كل شيء شاعراً، وكان في الشعر من أرباب الصنعة الممتازة، فهذا الأديب الذي تحكمت في حياته الضرورات المالية وتبعيته للقصر الملكي، كان يطمح في حياته الفنية إلى أن يكون صاحب أشعار عظيمة وقد أقبل الكثيرون على قراءته والإعجاب به، ولكن الإنجليز لم يكلفوا به كلفهم بمن هم أقل منه شأناً، وقد كانت تنقصه الأصالة الفردية كما أن مهارته الفنية لم تنل ما تستحقه من التقدير، وكان يعمد إلى اختيار موضوعات لها مساس بالحياة التي عاصرها ثم يصوغها في شعره، ففي قصيدة آنوس ميرابيليس **Annus Mlrabilis** **١٦٦٧** تحدث عن الحرب الهولندية وعن حريق لندن، وفي قصيدة آيسالوم وأكيتفوفيل **Absalom and Achitophel** تعرض دريدن لمؤامرات لورد شافتسبري **Lord Shaflesbury** وتأليبه لمونموث **Monnoutrh** ضد الملك واتخذ من ذلك مادة

للهجاء، أما قصيدتاه ريليجيولايكي **Religiolaici** والغزالة والنمر **The Hind and the Panther** اللتان تدوران حول موضوعات معاصرة لها صبغة دينية فأهميتهما اليوم قليلة وإن كان دريدن قد استطاع أن يظفر بالإعجاب فيما أجراه على لسان الوحش في الخرافة الموجودة في القصيدة الأخيرة من حوار شائق

وعمل دريدن كمترجم يظهر في نقله لفرجيل **Vergil** وجوفينال**Juvenal** وأوفيد **Ovid** وتشوسر **Chaucer** وخير ما كتبه في ميدان النثر هو المقدمة التي كتبها لكتابه المسمى بالخرافات **Fables** وذلك في سنة ١٧٠٠ السنة التي مات فيها والسنة التي قدم فيها للجمهور مترجماته

ولعل خليفة دريدن من وجوه كثيرة هو الشاعر ألكسندر بوب **Alexander Pope** ١٦٨٨- ١٧٤٤ وقد أثار حوله من الجدل والحمية مالم يثره أحد في تاريخ الأدب الإنجليزي، وكثيراً ما يجرى الخلط بين عمله كإنسان وعمله كشاعر. كان صغير الحجم ضعيف البنية شديد المرارة ظالماً حقوداً، ووجد أعداؤه في كل هذه المطاعن مادة للتشهير به. وكان يعمد إلى تجرى الكمال في عمله الفني كما أن قدرته على التصميم الأكيد خارقة، وهو أقرب شعراء الإنجليزية إلى أن يكون شاعراً كلاسيكياً صحيح مع ذلك أن أفقه الشعرى محدود، وأنه تجنب حماسة الرومانتيكيين وشطحاتهم، وأنه يفتقر إلى صفات التجرد التام ونباله القصد التي أثرت عن ملتون وورد زورث **Wordsworth** وهو في قصيدته "مقولة عن الإنسان **Essay on man**" يعبر في شعره عن فلسفة خاصة أقرب إلى المفاهيم الأخلاقية منها إلى الخيال الشعري، وتبدو على تعاليمه في الظاهر مسحة من التفاؤل، ولكن وراء ذلك يقظة ذهنية تدرك مبلغ اعتزاز الإنسان وطموحه ومبلغ قصور ملكاته في نفس الوقت. وما كان بوب ليغفل عن شعره إلا وينبهه الصديق القريب منه سويفت **Swift** إلى واجبه حياله.

وخير ما خلفه لنا بوب في الشعر يدخل في باب الهجاء وهو في أحسن حالاته

في قصيدته المسماة "باغتصاب الخصلة **The Rape of the lock** التي استطاع فيها أن يسخر من أولاد الذوات في القرن الثامن عشر في الوقت الذي أبدى فيه حرصاً شديداً على التأنق الذي كانت تتسمم به طبقتهم. وقصيدته **The Duncied** التي تعرض فيها لداء الغباء عموماً، والأغبياء المعاصرين له على وجه الخصوص ذات أهمية عارضة فيما عدا القسم الختامي الأخير عن الفوضى إذ يعتبر من أعمق ما كتبه بوب على أن القارئ الحديث قد يجد متعة أكبر في مقطوعاته الصغيرة وخاصة قصيدته التي سماها "خطاب إلى الدكتور آربثنوت **Epistle to Dr. Arbuthnot**" والتي رسم فيها صورة ساخرة لسبورس **Sporus** وهو الاسم الذي خلعه على لورد هارفي **Harvey** والتي يبدو أنه كتبها في حمية الجدل وكذلك قصيدته التي هجابها أديسون مهاجماً إياه هجوماً قاتلاً ولكن في هدوء.

وليس كل شعر بوب في الهجاء، فقد انصرف في أول حياته إلى شعر الطبيعة، وقصائده في هذا الباب لها طابع الرشاقة مثل "قصائد الرعاة **Pastoral poems** وقصيدة غابة وندسور **Windsor Forest** وقد أنفق الجزء الأكبر من كهولته في ترجمة هومر **Homer** وقد غاب الكثيرون على هذه الترجمة، ولكنها ظلت إلى اليوم من أكثر التراجم الشعرية انتشاراً، وإذا جاز القول بأنها لا تنقل إلينا هو مر بأمانة ودقة إلا أن لها من الناحية الشعرية أطيب الأثر حقيقة. وأكثر ما يعيبونه عليها شدة احتفالها بالألفاظ، ويجب الاعتراف بأن بوب حين يتعرض للوصف أو يعمد إلى إثارة العواطف يجرى وراء الألفاظ الرشيقة المنقمة بينما يتوخى القصد الشديد والدقة المتناهية في أهاجيه. وهذا هو الذي يسيئ إلى قصيدة الوزيرا وآبلارد **Eloisa & Abelard** والقصيدة التي أسماها "رثلاء لسيدة منكودة الحظ" **Elegy to the memory of an Unfortunate lady** ففي هاتين القصيدتين كانت الجوانب الرومانتيكية الرقيقة في نفسه تكابد الكثير من أجل الإفصاح والتعبير.

وتتحدث الكتب الدراسية في تاريخ الأدب عن العصر الذي جاء بعد بوب فتصفه بأنه كان يحتذي حذوه ويتخذ منه مثالا وقدوة. وليس أبعد من ذلك عن

الحقيقة فليس له من أتباع حقيقيين إلا اثنان هما صمويل جونسون وأوليفر جولد سمث **Samuel Johnson Oliver Golmdsith** وكلاهما يختلف أشد الاختلاف عنه. فجونسون لم يكرس إلا القليل من وقته للشعر ولكن له في الهجاء قصيدتين هما لنسدن **London** ١٧٣٨ والدنيا الغرور **The Vanity of Human Wishes** ١٧٤٩ وهاتان القصيدتان تنحوان منحى جوفينال، ويدلاننا على رجاحة عقله وصرامة نظرته الأخلاقية وحرصه على اختيار التعبيرات الحاسمة ولكنهما تفتقران إلى الزخرف اللفظي المأثور عن بوب والى موهبة الأخير في السخرية وكبحه للجماح في أوان المزاح. ومع ذلك فالقصيدتان تستعيضان عن كل ذلك بما لهما من رصانة واتساق وحسن جرس.

أما جولد سمث فإنه يصف في قصيدته "المسافر" **Traveller** ١٧٦٤وقصيدته القرية المهجورة **The Deserted Village** ١٧٧٠ تلك الشرور الاجتماعية والاقتصادية التي تعرضت لها كل من إنجلترا وإيرلندة إذ ذاك. وفهمه للمشاكل المعاصرة أوسع من فهم بوب لها وإن لم يكن خيراً منه نم الناحية الشعرية. فقد أخذ عنه الوزن الشعري ولكن طريقته في الأداء أسهل وأقرب إلى طريقة تشوسر كما أن تعبيره يمتاز بالعاطفة الجياشة الفياضة التي تغلب على التفكير في بعض الأحيان، ولو توافرت لجولد سمث المقدرة على تحمل المتاعب والآلام لأصبح اليوم أحد أعلام الأدب الإنجليزي.

إذا كان صحيحاً أن بوب قد وجه أنزار قرائه إلى المجتمع الإنساني فإن القرن الثامن عشر كان يشهد اهتماماً متزايداً بالطبيعة في حد ذاتها، وقد اعتبرت الطبيعة دائماً موضوعاً من موضوعات الشعر الإنجليزي وذلك ابتداء من العصر الأنجلوساكسوني إلى أيام شكسبير وملتون، ولكنها أصبحت في غضون القرن الثامن عشر موضوعاً مستقلاً قائماً بذاته ويبدو الاهتمام بالطبيعة في ديوان جيمز تومسون **James Thomson** ١٧٠٠- ١٧٥٨ الذي سماه بالفصول **The Seasons** والذي شرع في إصداره في سنة ١٧٢٦ فسرعان ما انتشر بمجرد ظهوره، وعلى

الرغم من أن المثقفين فقط هم الذين كانوا يتداولونه إلا أنه استطاع النفاذ إلى جمهور من عامة الناس عجز بوب بشعره المنمق في الهجاء عن بلوغهم، والعقبة التي تقف بتومسون دون مراتب العظماء من الفنانين هى التشتت الذي كان يغلب عليه فقصيدته أشبه بموضوع الإنشاء الذي يكتبه التلاميذ حسب الحجم المطلوب. ومع ذلك فقد ظل ما يربو على قرن من الزمان وهو من أكثر الشعراء استحواذاً على قلوب القراء في إنجلترا فقد أقبل عليه الكثيرون ممن عزفوا عن التفاصح الظاهر في شعر بوب وآثروه لإقباله على الحياة العادية وعطفه على الفقراء ووفرة العواطف الإنسانية عنده. كما أن معالجته للطبيعة تتميز بالأصالة وإن تميزت كذلك بالحذلقة، وقد أصبحت الطبيعة من ذلك الوقت موضوعاً تتطلع إليه أنظار القراء بشغف متزايد.

ومن العسير أن نعرف بالضبط قيمة هذا الشغف المتزايد، ولعلنا نستطيع أن نرد جزءاً منه إلى لذة العثور في الطبيعة على مناظر يستطيع أن يفيد منها الفنان المصور، على أنه كان قد أصبح في وسع السراة من رجال ونساء إذ ذاك أن يطلوا من نوافذ عرباتهم، بعد أن تم إصلاح الطرق، ويتأملوا هذه المناظر الطبيعية التي راق الكثير منها في أعينهم. بل إن بعضهم كان يجسم هذه المناظر في مزارعه ومنتزهاته. وكان مبعث سرورهم منها يرجع بصفة عامة إلى الجوانب الخشنة الموحشة لا إلى دقة التصميم وجماله.

وبدا كما لو كان العقل الإنساني قد أعلن العصيان والتمرد في وجه النزعة العقلية الآخذة في الانتشار إبان القرن الثامن عشر. وقد اقترن الاهتمام بالطبيعة بتلك العاطفة المتزايدة نحو خير الإنسانية ونحو الحركات الدينية. مثل حركة المثوديسم **Methodism** التي نبهت الأذهان إلى اتساع الهوة لاتي تفصل بين المترفين المتأنقين في ذلك القرن وبين الفقراء الذين كانوا يعيشون في فقر مدقع. ووليم كوبر **William Cowper**(١٧٣١– ١٨٠٠) يمثل كثيراً من هذه الاهتمامات في إنتاجه وقد أصاب معظم شهرته بتأليفه لقصة جون جلبن الشعرية **John Gilpin**

وهي حكاية لطيفة مسلية. ولكنها كانت تسلية عقل مضطرب معذب يجاهد متخفياً في سبيل بسلامته وأمنه. وكان سويفت **Swift** وقد أدرك من قبل أن من الطرق التي يمكن بها المحافظة على سلامة العقل من الآفات التي تنتابه شدة الاهتمام بالتفاصيل. وكذلك فعل كوبر. وهذا ما جعل خطاباته من أمتع الخطابات التي كتبت بالإنجليزية. وهو الذي ساعده على تأليف أحسن قصائده المسماة "بالواجب" سنة ١٧٨٥ وهو فيها يمضي طليقاً بين المناظر الريفية واصفاً إياها بطريقة أقل كلفة وأقل تظاهراً من طريقة تومسون **Thomson**. وقد ألف قصيدة الواجب في أخريات حياته وأسعد مراحلها. ولم يتيسر له ذلك الصفاء الذهني إلا بشق النفس. فقد عذبه جون نيوتون **John Newton** وهو من أتباع مذهب المثودزم عذاباً عقلياً بالغاً. ولو أنه استطاع تحت تأثيره وتأثير أصدقائه من عائلة أنوين **Unwin** أن يؤلف كثيراً من الترشيح الدينية التي أطلق عليها اسم أولني همز **Olney Hymns** ومن هذه قصيدة مطلعها: "هناك ينبوع مليء بالدماء". وأخرى مطلعها: "إن مسرى الله في الكون عجيب". ويربض وراء جميع الحالات النفسية التي تعرض لها كوبر شبح الخوف من أن يفلت منه زمام العقل. وقد أدى به ذلك إلى كتابه قصيدته الفاجعة التي سماها بالمنبوذ **The Castaway** والتي يتمثل فيها أكثر مما يتمثل في أية قصيدة إنجليزية أخرى مبلغ الخوف من الجنون الذي كان يدنو منه.

ويبد أن الاضطراب العقلي الذي كان يهدد كوبر كان أيضاً بالمرصاد لعدد من العقول المنتجة في القرن الثامن عشر، فقد اندفعت العقلية الحساسة المرهفة في ذلك القرن الصاخب. نحو الرغبة في تمزيق ذاتها وإصابة نفسها بالأذى، ولعل شيئاً من الحزن الذي انتشر إذ ذاك لم يكن أكثر من بدعة شاعت، ومظهراً للكلف بالخرائب والأشباح وارتياد القبور في منتصف الليل، ولكنه كان حقيقة صبغت بصبغتها حياة توماس جراي **Thomas Gray** ١٧١٦– ١٧٧١ صاحب المرثية الشهيرة **Elegy**. شاهد جراي في شبابه حياة المرح والتأنق التي عمت أوربا حين كان فيها مع صديقه هوارس والبول **Horace Walpole** وقد أنفق سنين طويلة من عمره في

تلك الحياة المرهقة للأعصاب التي كان يحياها أساتذة جامعة كامبردج، وكان يعتمل على نفسه حزن غامر شله عن النشاط وجعل العمل الخلاق بالنسبة له في حكم المستحيل. وكان في مقدمة علماء عصره، ولكن قصائده لا تتجاوز حيزاً صغيراً، وقد كشفت هذه القصائد عن اهتمامات جديدة، من اهتمام بالعصور الوسطى يتمثل في قصيدة الشاعر **The Bard** إلى اهتما بأهل الشمال الإسكندناويين في قصيدة سلالة أدون **The Descent of Odin**، وعلى الرغم من إلمامه التام بشئون العالم في العصر الكلاسيكي وفي القرون الوسطى فمن المؤسف أن شيئاً من الكآبة والتقاعس قد أقعده عن التأليف. ويحتاج تذوق قصائده إلى إرهاف في الذوق كما يتعين على القارئ له أن يستملح اللفظ المنق الذي كثيراً ما يكون استخدامه تمجيداً لمن استخدموه من قبل، أما عن مراثيه المشهورة فقد أصدرت بشأنها أجيال متلاحقة من الإنجليز حكماً أوجزه الدكتور جونسون في كلماته المأثورة التالية: تعج هذه القصيدة بصور شعرية تجد مرآة لها في كل عقل وبعواطف تجد صدى لها في كل صدر. ولو كان كل ما كتبه جراي من هذا القبيل لما كان هناك معنى لمدحه ولا فائدة من قدحه".

ويعتبر الحزن الذي كان يستشعره جراي إذا قارناه بمثيله عند معاصره وليام كولنز **William Coilins** ١٧٢١– ١٧٥٩ معقولاً وصادراً عن نزعة حقيقية. وحياة هذا الأخير تمتاز بضيق ذات اليد وتعدد نوبات الجنون، ولم يكن كولنز يحس بمجرى الحياة في عصره كما نستدل من قصيدته "كيف يرقد الشجعان" **How Sleep the Brave** يعيش ومعظم تفكيره يحوم حول الظلال التي كانت ترسمها الأشباح السحرية التي تتراءى له، ويبدو هذا صراحة في القصيدة التي ألفها عن الخرافات السائدة بين رجال القبائل في شمال اسكتلندة وفي قصيدته عن المساء وفي أغنيته عن سمبلين **Dirge in Cymbeline** ولم يكن يستطيع دائماً إحراز السهولة في الكتابة شأنه في القصيدة الأخيرة، فقد كان له ولع بالألفاظ الوعرة المعقدة. ولكنه حين يلتزم السهولة ويجرى على طريقته في الغناء يحقق حلاوة نادرة ليس لها ضريب في

القرن كله.

لقد كان للحياة السيئة المستهجنة التي عاشها كرستوفر سمارت Christopher Smart ١٧٢٢– ١٧٧١ أكبر الأثر لا في اختلال عقله فقط ولكن في إقامته بمستشفى المجاذيب، وهناك ألف أغنية موجهة إلى داوود Song to David كتبها فيما يذهب الرواة "بالفحم على جدران السجن أو حفرها بمفتاحه على أبواب زنزانته" ولهذه الأغنية أنصار يغالون في الإعجاب بها من أمثال روزتي وبروننج، ولا سبيل إلى إنكار ما بها من إشراق روحى ونزعة غنائية تعيد إلى الأذهان صلصة الأجراس أو نفير الأبواق.

وقد يكون من قبيل المصادفة ما حدث لعدد من شعراء القرن الثامن عشر من اختلال في التفكير أو ذهاب للعقل ولكن من الظلم الخروج من هذا بأن طغيان النزعات الذهنية والمادية العارمة على العصر كله هى السبب في انطواء الفنان على نفسه، فهناك شاعر واحد قاوم ضغط العالم المادي كله وكان يدرك أنهم سيرمونه بالجنون ولكنه ظل قرير العين بجنونه، إذ كان صادراً عن انجذاب روحي وقدرة على التنبؤ. ذلك هو وليام بليك William Blake ١٧٥٧– ١٨٢٧ الذي يعتبر إنتاجه الأدبي فريداً في بابه، فلم يتهيأ لأحد أن ينظر إلى الحياة بنفس الطريقة التي اتبعها، وقد استطاع على حد قوله أن يرى الملائكة، ويرى شخوصاً غريبة نقلها في صورة، وكان هؤلاء يجلسون إلى جواره في الحديقة وبين الأشجار، ويحيطون به في يسر وانعدام كلفة شأن لفيف من الأصدقاء، وهذه الرؤى التي كان يراها باعدت بينه وبين العالم المادي الذي انغمس فيه القرن الثامن عشر بشكل لا سبيل إلى الفكاك منه. لقد حرر بليك روح الإنسان من عبودية المادة، كما استطاع في ساعات نشاطه الذهني أن يرى صورة لحياة تتسامى عن الخير والشر ويرتفع لهيب نشاطها أبيض خالصاً، وكان يرى في الكبت شراً، ولكنه لم يفسر الرغبة في التحرر من القيود بالطريقة السيكولوجية التي نفسرها بها الآن، ولكن بطريقة صوفية غامضة. ويبدو أنه كان يصدر في الكثير من تفكيره عن هواجس فطرية، على الرغم من أن قراءاته أوسع

مما يظن دائماً، إذ كان لبعض المتصوفة وخاصة لسويدنبرج **Swedenborg** أثر في إنتاجه الأدبي.

ويعتبر بليك على درجة قصوى من الأهمية بوصفه رائداً من رواد الفكر ومحرراً لروح الإنسان، أما من الناحية الفنية فأهميته محدودة بسبب الطرق التعسفية الخاصة التي انتهجها وبسبب افتقاره إلى النظام.

إن نبذ التقاليد نبذاً تاماً يعتبر من أخطر ما يلجأ اليه الفنان. فإن جدودنا لم يظفروا بشيء إلا بعد جهد ومشقة فإذا أدت الفوضى العقلية إلى هدمه تمهيداً لبناء عالم جديد فهذا العمل تشتم منه جريمة لوسفر (أو الشيطان) التي اشترك فيها مع بثيل **Bethel** الصغير وهذا هو الخطر الذي واجه بليك في "كتبه التنبؤية **Prophetic Books**" فهو يستخدم نظاماً للرموز من وضعه هو: يستخدم لغة سرية تحفظ القارئ وتسيئ للوحدة الفنية لقصائده، وصحيح أنه من الممكن استخلاص معناها بمساعدة المفسرين، وصحيح أنه من الممكن استخلاص معناها بمساعدة المفسرين، ولكن بليك حين تصدى لكسر الأغلال الإنسانية كان يواجه بالتبعية كمشكلة القضاء على كا ما أحرزته هذه الإنسانية حتى ذلك الوقت من مكاسب. فأحسن أشعار بليك أسهلها وهى قصائده المبكرة التي سماها "أغاني البراءة والتجربة" **Songs of Lanocence Expeierce** وفيها أجرى الحكمة على لسان الأطفال كما أنه كان فيها وفي بعض القصائد المتأخرة مثل "الكتاب المقدس الخالد" **The Everlasting Gospel** يكتب بوحي من نزعاته الفطرية الفواحة التي تنبه العقل إلى إدراك أعظم الصور عن نفسه وأكثرها براءة.

ومن المعاصرين لبليك تقريباً روبرت بيرنز **Robert Burns** **١٦٩٦-١٧٥٩** وقد ذكرت عنه مختلف الأباطيل وخاصة في موطنه وبدافع التحمس له مما يوجب التنويه بالحقيقة، ويتجلى خير ما أنتجه في هجائه الذي تضمنته نسخة كلمارنوك **Kilmarnock** في سنة ١٧٨٦ فما أن ظهرت حتى تفتحت أمامه

أبواب المجتمع الراقي في أدنبره، وظل مرموقاً طيلة الموسم الذي حج فيه إليها بوصفة الشاعر الفلاح الأمي، وأعتبر أعجوبة تستوقف النظر. ولم تجن رحلة من الرحلات على شاعر كما جنت هذه على بيرنز، لا ولا أساء قوم عن غير قصد إلى عبقرية رجل مثل إساءة أهل أدنبره له، فقد تعرضت للانهيار حياته الأخلاقية التي كانت دائماً معرضة للفساد بسبب المغامرات النسائية وشرب الخمر بالذات، كما فقدت الزراعة جاذبيتها بالنسبة له، بعد أن بهرته مفاتن العاصمة، وأولئك الذين ألحقوه بوظيفة مثمن بالجمارك إنما وضعوه لسوء الحظ في المكان الذي يستطيع الصمود، أما اشتهاره بالأمية الذي ساعد هو على تثبيته فلا يقوم على أساس نه كان على دراية واسعة بالشعر الاسكتلندي القديم وبشعر بوب وتومسون وجراي وشكسبير وكان إذا كتب بالإنجليزية يكتب كأي شاعر إنجليزي مثقف وليست أشعاره الاسكتلندية مجرد قصائد ساذجة مكتوبة باللهجة المحلية ولكنها تدل على براعة في اللغة سواء أكانت هذه اللغة هى لهجة إقليم إيرشير **Ayrshire** أو اللغة الإنجليزية المعروفة للمثقفين. وهو لم يكن كما يشاع في بعض الأحيان، ابناً من أبناء الثورة الفرنسية. كان فقيراً إلى حد ما، ولكنه كان أيضاً رجلاً من رجال البحرية الأشداء وكتب أحسن إنتاجه قبل الثورة الفرنسية، وإنما يكون الحكم عليه صحيحاً إذا اعتبرنا وضعه لا بالنسبة للسياسة الأوربية الفسيحة الأرجاء ولكن بالنسبة لوضعه في وطنه الصغير باسكتلنده. كتان يثور على تزمت المتدينين ونفاقهم وعلى الحواجز الاجتماعية التي تفصل بين الناس بعضهم وبعض وقد اهتدى إلى فلسفة المساواة بين الناس لا عن طريق الكتب التي تتعرض للنظريات السياسية ولكن عن طريق ما لاحظه هو، وعبر عن هذه الفلسفة تعبيراً رائعاً بل ودون احتفال في أعظم أشعاره كلها واسمها "الشحاذون اللطاف **The Jolly Beggars**" ولم يكتب بعد رحلته إلى أدنبره إلا أن قصيدة واحدة هى "تام أو شانتر" **Shanter**؛ تضارع قصائده المبكرة وفيما عدا ذلك كانت معظم القصائد من النوع الغنائي العاطفي مثل جون آندرسون ماي جو **John Anderson my go** ومما يجدر التنويه به أن أعظم قصائده هى المتصلة بالحانات، وقد كانت الحانة تجتذبه

لأسباب لا تخفى، وفوق ذلك كانت الخانات في عصره من الأمكنة التي يتساوى فيها الناس، ولم تكن كذلك الكنائس أو أية مؤسسة علمانية.

بدأت صور الشعر في نهاية القرن الثامن عشر في التغير ولكن هذا لم ينع جورج كراب George Grabbe ١٧٥٤– ١٨٣٢ من اصطناع البيت الموزون المقفى على طريقة بوب وجونسون. وبلغ من نجاحه أن وجد له فيضاً متصلاً من القراء حتى في عصر بيرون Byron ويرميه الذين لم يقرئوه بالجمود وقد كانت موضوعاته، حقيقة، تتناول الأحداث التي تقع في الرفق دون تزييف رومانتيكي، ولكن أمانته في نقل حقائق الواقع وتنبهه للدقائق، من ألأمور التي تجذب إليه كل من يتصدى لقراءة قصائده "القرية" The Viliage و "دفتر المواليد والوفيات" The Parish Registers ١٨٠٧ و"حكايات شعرية" Tales in Verse١٨١٢. وقد خيل إلى البعض أن من السهل تقليد الطريقة التي يكتب بها بل ظن كراب نفسه أحياناً أن الكتابة سهلة فأدى به ذلك إلى كتابة الأبيات المبتذلة التي أخذها عليه النقاد، ولكنه في أحسن حالاته يعتبر من أنصار المذاهب الواقعي في الشعر، وليس هذا بالكسب الضئيل.

وإذا كان كراب قد نجح في توفير أسباب الحياة لطريقة قديمة في النظم فإن توماس تشاترتون Thomoas Chatrerton ١٧٥٢– ١٧٧٠ بتقليده لمذاهب الشعر في القرون الوسطى قد أثار في النفوس شعور التطلع والاستغراب الذي فتح الطريق أمام الشعر الرومانتيكي. لقد أصبحت حياة تشارترتون الآن قيد الأساطير. ولكننا لا نستطيع البت فيما إذا كان مقدراً لذلك الفتى الذي أقدم على الانتحار في سن الثامنة عشرة أن يرتفع إلى مصاف العباقرة لو مد له في العمر. لقد كان بعقله وطبيعته محبا للصلف، وربما لو مدله في العمر لأقبل على نظم شعر يختلف كل الاختلاف عن تلك القصائد المفتعلة التي لها مسحة القرون الوسطى والتي حاول بها أن يخدع العلماء في عصره.

الفصل الرابع

الشعراء الرومانتيكيون

تتميز الثلاثون سنة الأولى من القرن التاسع عشر بظهور مجموعة من الشعراء ثار حولهم من الجدل ما ثار حول أمثالهم من المجموعات في تاريخ الأدب الإنجليزي، ويقرن ذكرهم في الكتب الدراسية باسم حركة الإحياء الرومانتيكي **Romantic Revival** ولو أنهم قد يعجزن عن فهمه إذا ذكر لهم، وإنما يطلق هذا الاسم بقصد التفرقة بين إنتاجهم الأدبي وإنتاج من سبقوهم. كانوا جميعاً مهتمين بالطبيعة اهتماماً بالغاً لا يوصفها جماعا للمناظر الجميلة ولكن لما لها من تأثير مفيد روحي على حياة الإنسان، ويبدو كأنهم في فزعهم من زحف الثورة الصناعية وانتشار المدن الصناعية كالكابوس، لم يجدوا لهم مفراً إلا في الالتجاء للطبيعة، أو كأن الناس حين ضعفت سلطة المعتقدات الدينية التقليدية حاولوا أن يتخذوا من الجوانب الروحية إلى درجة يصعب العثور على مثيل لها عند من تقدمهم من الشعراء فسبنسر وملتون وبوب كانوا يستقون مادتهم الشعرية من الأساطير ومن المعرفة الشائعة بين بني البشر ولكن الشعراء الرومانتيكيين كانوا ينعمون النظر في داخل نفوسهم باحثين في حياتهم الخاصة عن إحساسات غريبة، ومثل هذه الإحساسات لها عند ورد زوث **Wordsworth** قيمة أخلاقية وترتبط عادة بأشياء بسيطة تتصل بحياة الإنسان ولكنها تنجم في رأي بيرون **Byron** عن المضي وراء الة نفسية غريبة، أو عن الانسياق في مغامرة لم تخطر على البال إلا في النادر، أما في رأي كولردج **Coleridge** فإنها تؤدي إلى مهابط الأحلام في أرض إكسانادو **Xanadu**، وفي شعر كل من ورد زوث وبيرون وكولردج إحساس بالغرابة، وإحساسا باستشعارات وآفاق جديدة في الحياة وهذا الإحساس بالغرابة حين يظهر في التجربة الفردية الخاصة بكل منهم يؤدي إلى الشعور بالوحشة

الروحية، وهم جميعاً يحسون إحساساً عميقاً بالتزاماتهم الاجتماعية ولكن العبء الذي يتحملونه في سبيل استشراف الحياة على هذا النحو الخارق للعادة يدفعهم إلى الهرب من سائر الناس تقريباً وهذا الإحساس موجود عندهم جميعاً ولكنه يتجلى عند شلي **Shelley** بأقوى صورة له إذ يبدو وكأنه لن يقر له قرار إلا بين الأوراق الذابلة والمياه التي يضيئها نور القمر والأشباح وأنه لا يجد الراحة في المناطق المأهولة بالناس والشعراء الرومانتيكيون يدلون القارئ على مواطن عجيبة للتجربة الإنسانية ولكنهم قلما يتوجهون إليه وهم يستقبلونه بتحية مفهومة بلغة الحديث العادي. أو حتى بطريقة من الطرق المعهودة.

واقدم هؤلاء الشعراء وأعظمهم وأطولهم عمراً هو وليام ورد زوث **William Wordsworth** ١٧٧٠– ١٨٥٠ – مات في سنة ١٨٥٠ ولكن ملكة الشعر عنده ماتت حوالي سنة ١٨١٥ ولم تعد بعد ذلك إلا لماما وبشق النفس. وكانت تراوده وهو شاب أعظم الآمال في مستقبل الإنسانية وقد شب في منطقة البحيرات الإنجليزية **Laske district** وعلمه كل شيء فيها يحسن الظن بالإنسان كما هدته تعاليم روسو **Rousseau** وتجربته الخاصة إلى الاعتقاد بأن الإنسان خير بطبعه، وهكذا رأى في الثورة الفرنسية حركة مجيدة تهدف إلى تحقيق الحرية للإنسان فرحب بها مثلما رحب الكثيرون في أيامنا هذه بجمهوريات الاتحاد السوفيتي. واعترف ورد زوث نفسه بأن أعظم صدمة أخلاقية تعرض لها في حياته هى التي عرفها عندما أعلنت إنجلترا الحرب على الجمهورية الفرنسية الناشئة وكذلك عندما تعين عليه في السنين التي تلت لك أن يتحمل مرارة الخيبة وأن يفجع في كيانه الروحي، فقد أدرك أن فرنسا تحت إمرة بونابرت الشاب لا ا تعمل عل توفير الحريات للناس ولكنها تسلك السبيل التي سلكها شارلمان من قبل. ولعل لتأثير بيرك **Burke** الفضل في إيمانه فيما بعد بإنجلترا الحامية للحرية من هاذ اللون الجديد من ألوان الاستعمار، ولقد قضى ورد زوث خمساً وعشرين سنة هى أحسن سنى حياته في فغترة شغلت فيها إنجلترا بالحرب فلما عاد إليها السلام كان هو قد تبدل وأصبح رجلاً فاقداً للصفة الفذة التي تميزت

بها تجاربه الأولى ويتهمه الكثيرون من نقاده بمنتهى الرجعية وفي هذه التهمة عنصر من عناصر العدالة في الحكم ولكن تصويره على هذا النحو يبعد بنا عن الحقيقة الكاملة فقد أخلص لعقائده حتى النهاية، وإذا حدث أن شكك في جدوى الإصلاح فإن من الأسباب التي كانت تدعوه لذلك خوفه على إنجلترا التي أحبها. وخاصة تلك النواحي الريفية فيها من أن تمتد إليها بالهدم الطبقة النامية من رجال الصناعة.

وقد انقطع في حياته المبكرة كلها للشعر واختزن في ذهنه منذ الطفولة أجمل الذكريات عن التجارب التي مارسها في أحضان الطبيعة، وكان يسترجعها فيما بعد في أشعاره ثم انتهت هذه الفترة الحافلة من حياته بالذهاب إلى فرنسا حين كانت هذه تجتاز أولى مراحل الثورة. وهناك استهوته الحوادث العامة وأثرت في كيانه كله تأثيراً تضاعف بحبه لآنيت فالون **Annette, Vallon** ويبدو أن النقاد قد فرحوا حين اكتشفوا أن آينت قد حملت منه وأنجبت بنتاً وأنه تركها راجعاً إلى إنجلترا، وفي السنين التالية استطاع تحت تأثير شقيقه دوروثي **Dorothy** وأن يسترد صفاء ذهنه وطريقته الفريدة ف تسجيل خطراته الشعرية إن خير سجل لتجاربه في هذه الفترة موجود في السيرة الشعرية التي كتبها هو وسماها "الافتتاحية" **The Prelude** ولم تنشر إلا سنة ١٨٥٠ وربما كانت أعظم القصائد الإنجليزية في العصر الحديث، فهى سجل روحي لما كان يدور في ذهنه، وانعكاس صادق لأخص تجاربه، كما أن لها قدرة نادرة على تفسير هذه التجارب. وهى من القصائد القليلة التي يستطيع القارئ الحديث، حين يغلبه الهم أو تثقل عليه وطأة الأحداث الجارية في العالم، أن يعاود قراءتها وهو على يقين من حسن الجزاء. ولو أمكن نشر هذه القصيدة بمجرد الفراغ من كتابها لكان ذلك خيراً لورد– زورث ولسمعته.

وقد عرف في حياته أول ما عرف عن طريق الديوان المسنى بلركال بلادز ١٧٩٨ **Lyrical Ballads** وقد اشترك معه فيه بقصيدة الملاح العتيق **The Ancient Mariner** س. ت كولردج **S. T. coderidge** وكان الديوان تجربة حاول فيها ورد زورث أن يصور أحداث الحياة الريفية البسيطة، شعراً وبعبارات مختارة

من لغنة الحديث العادي.

أما كولردج فكان يحاول دفع القارئ إلى الإيمان بالخوارق التي تناولها في شعره. ولم تصب تلك القصائد التي كتبها ورد زورث على سبيل التجربة إلا قليلاً من النجاح ولكنه في قصيدة ميكائيل **Michael** عرف كيف يكسو بوقار الحزن قصة راع وابنه. أما في قصيدة ديرتنترن **Tintern Abbey** التي اعتمد فيها على تجاربه الخاصة فقد برهن فيها، كما برهن في قصيدته الافتتاحية **The prelude** من قبل، على قدرته في موافاة القارئ بتجربة خاصة وفي لغة تمتاز بالجرأة والخيال ولم يتقيد كثيراً بعد صدور ديوانه السالف بنظرية معينة في قرض الشعر فاستعمل السونيت على طريقة ملتون؛ لتنبيه إنجلترا إلى واجبها في مجال العلاقات الدولية، وكذلك للتعبير عن تجربته الذاتية في أحرج الأوقات وسجل في القصيدة التي كتبها عن موضوع الخلود **Immortality** إحساسه الفطري الغامض بوجود حياة سابقة على هذه الحياة تنتهي بخروج الإنسان إلى العالم المادي ولكن يمكن استعادتها في فترات قليلة من السعد في محضر من الطبيعة.

وفي قصيدته "صفة الفارس السعيد" **Character of the Happy Warrior** اندفع بتأثير من موت أخيه الكابتن ورد زورث **Captain Wordsworth** وموت نلسن **Nelson** إلى كتابة موجزنبيل لحياة العمل والنشاط. وفي القصيدة التي كتبها في تمجيد القيام بالواجب **Ode to Duty** أخذ نفسه بالتزام الطريقة الكلاسيكية أكثر من ذي قبل فعمد إلى وصف التحول الأخلاقي الذي طرأ ليه في كهولته وجعله أكثر تماسكاً وثباتاً، ومظهر هذه الشدة التي أخذ بها نفسه قصيدته لا ديميا **Laodamia** التي تعتبر من قصائده الكلاسيكية النادرة، وقليلون من الشعراء باستثناء شكسبير، هم الذين يستطيعون أن يتحفوا القارئ في القرن العشرين أكثر مما فعل ورد زوث، وقد يكون في موقفه الروحي من الطبيعة، زيغ أو ضلال، ولكن تسجيله لهذا الموقف أدى به إلى تتبع كثير من التجارب التي تتم في أركان قصية من النفس البشرية، ويصعب الآن أن نجد عقلاً من العقول اللاحقة لم

يصب في قصائد ورد زوث لا تأييداً لما يتردد في جنباته من هواجس فطرية. إن شعر ورد زوث لا يقبل عليه إلا الناضجون من القراء أما فرض شعره على المراهقين على غير رغبة منهم فأمر يدعو للأسف فلا يمكن والحالة هذه إلا أن يصبوا عليه جام نقمتهم.

كان س. ت كولردج **S. T. Coleridge** ١٧٧١- ١٨٣٤ أصدق أصدقاء ورد زوث، وكان تأثير كل منهما على الآخر تأثيراً خصباً منتجاً، فقد كانت طبيعة ورد زوث تجنح به إلى التمسك الشديد بالخلق وعلى الرغم من قدرته على التعمق في مجال الشعور إلا أنه قيد نفسه بالتقشف والعناد المأثورين عن أهل الشمال، كما كانت له قدرة هائلة على تحمل المشاق فلم يعهد إليه بعمل إلا وأنجزه، أما كولردج من ناحية أخرى فقد اتخذ من المعرفة بفنونها كلها ميداناً له، ولكنه لم يتمكن قط من السيطرة على ذلك الميدان، وكان ذهنه مليئاً بمشروعات لا حصر لها ولكنه تركها في النهاية تقريباً دون أن تتم. وقد ظلمه الذين تصدوا لكتابة سيرته فنسبوا كل ضعف فيه إلى تعاطيه للأفيون فقط. وصحيح أنه كان مصابا بهذه الآفة ولكنه تعاطى الأفيون أول الأمر ليخفف من آلام ذلك المرض الذي لازمه طيلة حياته- وليس هو، والحق يقال، بالشخص الذي يستدر العطف بسهولة، فقد كان من أسوأ ما انغمس فيه شعوره بالرثاء نحو نفسه، ولم يكن يحس كثيراً بالمسئولية في تصرفه مع أصدقائه وزوجته ومع ذلك فلم يقابله أحد إلا ووقع تحت تأثير شخصيته وأخذ براعة حدثة.

وعلى الرغم من إنفاقه للكثير من وقته في قرض الشعر فشهرته لم تقم على شاعريته فقط بل على نقده وفلسفته أيضاً، ففي العصر الذي انفصل فيه العلم والدين والسياسة عمد إلى الجمع بينهم في وحدة شاملة. ومحاولته في هذا السبيل قاصرة ومربكة، ولكنها نبهت الأذهان إلى حاجة نحس بها في عصرنا الحديث دون أن نجد لها الحل الناجع. وفي نقده الأدبي وخاصة في السيرة الأدبية التي كتبها **BograPhia literaria** وكان من السباقين في نقد الفنون من الناحيتين الفلسفية والنفسية. ولابد من ذكر هذا كله حين نتصدى، كما يحدث في أغلب الأحيان،

للحكم على كولردج من ثلاث قصائد فقط هى الملاح العتيق وكبلاخان وكريستابل. **The Ancicnt Mariner Kubla Khan.Christable** وهى والتي ألفها في الفترة التي كان فيها ملازماً لورد زوث. ويتضح لنا من القصيدة الرائعة التي كتبها كولردج لورد زوث بعد قراءة الافتتاحية **Prelude** أن ورد زوث كان يكتب نوع الشعر الذي يفضله كولردج، وكان بود هذا الأخير أن يكون ذلك الشاعر فيتوفر على استكناه معنى الحياة كما تتراءى له. وليس في وسع شاعر أن يكتب الشعر الذي يريده وإنما هو يكتب الشعر الذي ينفعل به، وقد كان كولردج يحوي في دخيلة نفسه عجباً من الذكريات والأحلام، من الطيور الغربية والسفن التي تلوح كالسراب والبحار الجنوبية والكهوف وأصوات موسيقية تنبعث من آلات لا تمت إلى الأرض بصلة وأناس ممسوسين، وكل هذه الأشياء تتوارد سراعاً في مشهد يتحكم فيه السحر حيث لا مجال للعقل.

وقد تطلع البعض إلى مغزى جدي يخرجون به من قصيدة الملاح العتيق ولمثل هؤلاء أورد كولردج المغزى بعد فراغه من سرد الحوادث ولكن القصيدة الأصلية أشبه بقصة من قصص ألف ليلة تتوالى فيه الأحداث بشكل غامض غير متوقع. أما "كوبلاخان" فتعتبر أحياناً جزءاً من قصيدة ولكن من الأفضل أن نعتبرها قصيدة كاملة، وهى تطابق تعريف كولردج للشعر، فهى أغنية تغنيها خادمة حبشية استجابة لنداء أحد السحرة. وهذه القصائد كلها بعيدة عن الوقار والجدية اللذين تتسم بهما قصائد سبنسر وملتون وورد ورث. فالشاعر في قصائد "كولردج" لا يتحكم في مجرى الحياة بل ينحصر سلطانه في تلك الأحلام التي تنبعث من منطقة على هامش الشعور؛ وكثير من الشعراء المعاصرين من حذوا حذو كولردج في هذه الناحية مباعدين بين الشعر وبين أغراضه القديمة المعروفة، وإنما الغريب أن يكون كولردج الشاعر هو البادئ في هذا الاتجاه الذي لا يقابل من كولردج الناقد باستحسان كبير. وعلى الرغم من أن ورد ورث وكودج لا يتشابهان إلا قليلا مع معاصريهما المشهورين سير والتر سكوت **Sir Walter Scott** ١٧٧١– ١٨٣٢ ولورد بيرون **Lord**

Byron ١٨٨٨- ١٨٢٤ فعملهم جميعاً تطلق عليه صفة الرومانتيكية. كان سكوت يعمل في سلسلة القصائد التي بدأها بقصيدة The Lady of the Last Minstrel على المضي في إثارة الاهتمام بالبلاد Ballad والرومانس كما عرفا في القرن الوسطى، وكلا النوعين حظينا باهتمام في القرن الثامن عشر، ولكن اهتمامه هو كان خالصاً ونبع من دراسته للتاريخ القديم.

فبعد "غاراته" على أعالي اسكتلنده تمكن من جمع عدد من القصائد التي تنتمي إلى هين النوعين سماها: "أغان شعبية من الحدود الاسكتلندية" The Ministrelsy of the Scotlish Border ١٨٠٢- ١٨٠٣ ثم انتقل من الجمع إلى التأليف، فأتبع هذه المجموعة بعدد من القصائد من ضمنها قصيدته مارميونMarmion ١٨٠٨ وسيدة البحيرة The lady of the lake ١٨١٠ وقد تحول بعد نجاح مجموعة القصص التي سماها Waverley Novels في سنة ١٨١٤ إلى صرف جهوده الرئيسية في ناحية النثر القصصي، ومع ذلك فقد مضى في كتابه قصائد رومانسية إلى سنة ١٨١٧، وهذه لا يمكن مقارنتها من حيث المادة والموضوع بالقصص ولكنها تعتمد على مصادر الرومانتيكية من حب للفروسية والحرب إلى إثارة للأشجان والعواطف وبعث للماضي المجيد كما تصوره الأحلام، ولهذه القصائد قيمة معينة جعلتها تبقى إلى الآن، وهى خير مما يظن معظم النقاد، بل إن المؤلف نفسه في ساعات تواضعه كام يعتبرها كذلك.

أما "بيرون" فعلى قدر الإسراف في تناول حياته الشخصية لم ينل من التقدير لشاعر يته ما هو أهل له. تولدت عنده الرغبة في الكتابة حتى في أيام صباه في مدرسة هارو Harrow على أن باكورة أعماله "ساعات الخمول" Hours of idleness لا تعدو أن تكون مجموعة من الأغاني العاطفية الهزيلة، ما كاد النقاد يهاجمونها حتى رد بهجوم شامل على النقاد والشعراء جميعاً بقصيدة عنوانها "شعراء الإنجليز" ونقاد اسكتلندهEnglish Bards and Scotch Reviewers سنة ١٨٠٩ وهى تفتقر إلى الإنصاف والعدالة ومراعاة الجانب ولكنها حية ذات روح ومقدرة على الهجاء،

وإذا استثنينا جانب الشعر عند بيرون وجدناه مشهوراً بالتهور وبشخصية رومانتيكية فاسدة. كان في صباه وهو يدرس بهارو يشكو من ضيق ذات اليد ومن العرج فإذا به في كهولته نبيل أصيل يتيه على الأقران ويستأسد على رواد الصالونات في لندن وكأنه نابليون العصر. على أنه رواد الصالونات في لندة وكأنه نابليون العصر. على أنه كان يكشف أحياناً عم عمق وأصالة كما يبدو من الخطاب الذي ألقاه في مجلس الشيوخ منددا‌ً فيه بتوقيع عقوبة الإعدام على عاملين من نونتجهام، ولو قدر له أن يسلك السبيل التي رسمها في ذلك الخطاب لأصبح زعيماً قياً في وقت كانت فيه إنجلترا أحوج ما تكون إلى الزعامة، ولكن الجانب الرومانتيكي فيه كان يفرض عليه لإثارة الأحاسيس النفسية لا القيام بعمل جاف صارم في ميدان السياسة.

وكان صاحب أسفار كثيرة ومن أجل هذا نجد لقصائده الرومانسية قدرة خاصة على اجتذاب القراء إلى عوالم لم يتهيأ لهم مشاهدتها عياناً، وكان يطبع مغامراته بطابع الصدق حتى ليلقى في الذهن أنه قام فعلا بمثل هذه المغامرات وأول هذه القصائد الرومانسية قصيدة جاور **Giaour** ١٨١٣ التي استهوت أذواق الناس في أيامه وأذاعت شهرته لا في إنجلترا وحدها بل في أنحاء أوربا بأكملها من فرنسا إلى روسيا، إلا أن أعظم هذه القصائد قصيدة تشايلد هارولد **Child Harold** ١٨١٢– ١٨١٨ ففيها عناصر من حياته الخاصة لا يحجبها إلا ستر رقيق، كما أن الأقسام الأخيرة منها تجمع بين الوصف والتعليق، وتمثل أمام القارئ مناظر الريف والمدن والخرائب مع تعليق أصيل من عند بيرون ينتظم كل شيء بحيث يتجاوب مع عاطفته الرومانتيكية ومع حنينه إلى نمط فخم من أنماط الحياة ومع اختلاجه بالآسى أمام الخرائب التي تبعث روعة الماضي.

على أن عظمة بيرون الشعرية لا تقوم على هذه القصائد، ولا على مآسيه الوجدانية القانطة من أكثال مانفرد **Manfred** وقابل كين **Cain** بل على أهاجيه التي تبد\أ بقصيدة ببيو **Beppo** ١٨١٨ وتشمل يوم الحساب **The Vision of Judment** ١٨٢٢ ودون جوان **Don Juan** ١٨١٩– ١٨٢٤. وقد حال

تزمت النقاد في عصر فكتوريا لسوء الحظ بينها وبين القراء فلم تنل قط ما تستحقه من التقدير. فدون جوان من أعظم القصائد التي كتبت بالإنجليزية وتتجلى فيها المهارة الفنية النادرة، وقد ألقيت فيها الدعابة مع العاطفة، مع المخاطرة واستثارة الأشجان بصورة مختلطة وكيفما اتفق وعلى غرار الموجود في الحياة. وأسلوب القصيدة يمتاز بتقليده لأسلوب الحديث العادي في جمله وتعابيره الدراجة وبراعته في تصيد معاني السخرية والهجاء.

وعلى الرغم من وجوب الحكم على شاعرية بيرون من واقع شعره إلا أنه من الصعب تفادي النواحي الشخصية فيه. إذ تفرض نفسها على كل من يقرأه، فهو أكثر الشعراء الرومانتيكيين اعتزازاً بشخصيته، إذ كان فخوراً باسمه وبسلطانه على كل من يعترض سبيله، وقد عمل معتمداً تقريباً على أن يعيش حياة من النوع الذي يسهل إدماجه في الأساطير، وكان يشعر، كما شعر سويفت **Swift** وستيرن **Stern** بالهوة القاسية التي تفصل بين الحياة كما هى وبين الحياة كما يصح أن تكون.

وقد أفضى هذا الشعور عند سويفت إلى الغم والعذاب وعند ستيرن إلى الدعابة والاستخفاف المأثورين عن رابليه **Rabhelais** ولكنه عاد على بيرون بكلا الأمرين مضافاً إليهما مسحة من الشعور الشيطاني بالأنانية توحي بأنه حتى لو حاقت النقمة بالجنس البشري كله فمن الواجب ألا يضار منها بيرون. وكان في برمه بالحياة ورغبته في التحرر منها يحاول البحث عن أحاسيس جديدة ومشاعر مستحدثة وهذا هو الذي يفسر إلى حد ما سفاحه مع أخته غير الشقيقة "أوجستا **Augusta** إذ اعتبره تجربة في منطقة مجهولة من مناطق التهجيج الحسي، وانحرافه المرضي هذا جعله يدرك دائماً وجود عالم رضى غير عالمه قائم على التمسك بالخلق، وقد ازدادت إحساساته عمقاً بفضل إدراكه لماهية الإثم وهو يقارفه عامداً متحدياً.

وربما استطاعت روحه أن تنمو وتزدهر في مجتمع غير المجتمع الإنجليزي الذي عاش فيه فإن حوادث اليونان الأخيرة برهنت على شجاعته وأهليته للزعامة وهو

يبدو في أسوأ حالاته بعد الزواج، فقد جن لفترة قصيرة إذ ذاك فيما يبدو، ولم يكن يحس بالحرية إلا في إيطاليا حيث كان محاطاً بعدد من الإناث جمعهن حوله في البندقية أو حيث كانت الكونتيسة جويسيولي **Countess Guiccioli** تتفنن في خدمته والعناية به، وتدلنا خطاباته ويومياته الرائعة كيف كان من السهل عليه أن يبذل من ذات نفسه في تلك الفترة الإيطالية التي أنتج فيها ثلاث قصائد في الهجاء لا يذكر اسمه كشاعر بخير منها.

وإذا كان بيرون يمثل جانب الشيطنة في الحركة الرومانتيكية فب. ب شلي **P.B Shelley** ١٧٩٢– ١٨٢٢ يمثل الجانب المثالي فيها، وهو عند بعض النقاد شاعر عديم الأثر يبعث على الضجر، ولكنه عند من يحسنون الظن به يعتبر مثل بليك **Blake** خير نموذج للشاعر صاحب الرسالة، على أنه عظم شاعرية من بليك، وأكثر منه تعرضاً للمحن في حياته فقد أجبره أب قاصر الخيال على قضاء صباه في مدرسة إيتون **Eton** ولكنه استطاع فيما بعد أن يتخلص من جامعة أكسفورد التي طردته لنشره بين رؤساء الكليات وغيرهم آراءه الأحادية، ومنذ ذلك التاريخ لم تر حياته أي استقرار فكان ينقلب من حالة إلى أخرى وكأنه مدفوع بقوة خارجة عن إرادته، ومع ذلك فقد ظل محتفظاً بكيانه في غمار الأزمات المتجددة. أما زواجه المبكر بهاريت وستبروك **Harriet West Brook** في احدى النزوات الطائشة فمن الأمور التي لا يستحق عليها اللوم أي منهما. فمن الواضح أنها قاست بسببه ولم يكن بد من هذا وقد عاشرت شخصاً له طبيعة تفتتن بالنشوة وحب الشطط ولم يكن أمامه إلا أن يتركها، فليس من الإنصاف حينئذ أن نلقي على عاتقه مسئولية انتحارها، ولعله كان أقرب ما يكون إلى السعادة في الفترة التي اتصلت بينه وبين ماري جودوين **Marry Godwin** وشائج القربى وهى التي أصبحت زوجته بعد موت هاريت ومعها أمضي الجزء الأكبر من حياته في القارة الأوربية في سويسرا وإيطاليا بالذات حيث مات غريقاً في سنة ١٨٢٢ إثر إعصار في خليج سنريا.

وشلى صاحب رسالة قبل أن يكون شاعراً فمعظم شعله أداة لتبليغ رسالته،

وهو لم يقبل الحياة كما هى، وإنما عمل على أقناع غيره بانتفاء الضرورة التي تلزمهم بقبولها، ولو حدث أن أمحي الظلم والإعنات والفساد الذي يجره الإنسان على أخيه الإنسان بفعل الغيرة والقهر لطابت الحياة وخلصت للحب. إن الفضل في تشكيل جزء من رسالته هذه إلى الإنسانية يرجع إلى كتاب "العدالة السياسية **Political Justice** الذي ألفه حموه وليام جودوين **Wiliam Godwin** على أن الجزء الأكبر منها مرده إلى قراءاته هو في كلام المسيح وتعاليم أفلاطون، وأعظم عمله كشاعر يتخلص في تأدية تعاليمه بأسلوبه الشعري كما أن أساس نجاحه في الشعر يرجع إلى أنه عمد بعد إخفاقه النسبي في قصيدة الملكة ماب **Queen Mab** وثورة الإسلام **The Revolt of Islam** إلى الدعوة لرسالته في بروميثوس لطليق **Prometheus Unbounb** ففي تلك المسرحية الغنائية جرى على سنة إيسكيلوس **Aeschylus** فحكى قصة بروميبثيوس الذي ربطه الإله جوبيتر **Jupiter** بالصخرة ولكنه حور الأسطورة ليمجد الروح التي قد تكون من نصيب الإنسان لو أنه اتخذ من الحب قانوناً يهديه، ورفض الإذعان للضيم حتى لو لجأ المستبدون في تبريره لاى انتحال أسماء الآلهة.

والموضوع العظيم الذي تدور حوله هذه المسرحية الشعرية هو تحرر الإنسان من الناحية الأخلاقية، وهى تتصف بصفة غنائية ليس هناك ما يضاهيها في الأدب الحديث، ومع ذلك فشعر شلي لا يقابل بالرضا من جانب الكثيرين، فهو يفتقر إلى الدعابة وقلما يمس الحياة العادية للإنسانية وليس فيه شيء من الصفات التي يتصف بها تشوسر أو شكسبير على الرغم من نجاحه ككاتب للمسرح في مسرحية "الشنشي" **The Cenci** وليس هذا فحسب بل إنه ليس متمكنا من العلم المادي الملموس تمكن ملتون منه، والصور الشعرية التي يستخدمها دائماً ليست صوراً ملموسة بل هى صور للرياح والأوراق الذاوية والأصوات والألوان والمياه، وكثيراً ما يبدو وكأنه روح بلا جسد وليس إنساناً عادياً، وطالما يعاود الحديث في شعره عن قارب يمخر عباب البحر في ضوء القمر، أو يتحدث عن البدر وقد اتخذ هيئة القارب وظل متوهجاً في

بهمة الليل الإيطالي الصافي.

ومثل هذه الصورة مما يعلق بالذهن حتى بعد أن تنسى القصيدة، إنها صورة لمخلوق أثيري يمتطي قارباً في بحيرة، والضوء يشتعل في القارب أبداً– وإذا كانت حماسة القراء لشعره قد فترت الآن عن ذي قبل وإذا جرى ذكره اليوم في معرض الحديث عن قصيدته "إلى القبرة **To the Skylark** التي تعتبر اقل قصائده تمثيلاً لخصائصه، فقد ترك أثراً باقياً على الزمن، إذ عرض بروحه الشفافة لفلسفة التقدم الإنساني وكم زال بها حتى تسلطت على عقول الناس وأصبحت حلماً يعملون على تحقيقه في حياتهم.

أما جون كيتس **John Keats** ١٧٩٥ – ١٨٢١ فهو آخر من ولد من الرومانتيكين وأول من مات منهم، وقصته من أعجب القصص في الأدب الإنجليزي إذ ولد من أب يعمل ملاحظاً للجياد وقضى أحسن سني حساته في التدريب على مهنة الطب، ولو أنه كان منصرفاً إلى الشعر بقبله منذ البداية، وقد استطاع بفضل التعليم الرسمي الضعيف الذي حصل عليه في المدارس، لا من محيط العائلة. أن يجمع حوله مادة الحياة جميلة يستطيع الاعتقاد في إمكان قيامها، كما وقع في المعاجم وكتب المراجع على الخرافات الكلاسيكية والأساطير، ووقف من قراءته لسبنسر **Spenser** وشيكسبير على ما للكلمات من قوة سحرية، كما تعلم من صور صاحبة هايدون **Haydon** واسمها إلجن ماريلز **Elgin Marbles** كيف يمكن التوفيق بين فني النحت والتصوير.

لقد كان عبقرياً على نفسه بنفسه وأهل الناس بسرعته في الوصول إلى المستوى الرفيع الذي وصل إليه، وتعتبر خطاباته سجلاً رائعاً لآرائه في النقد. وليس هذا فحسب بل إنها تكشف لنا اللثام عن لواعج حبه لفاني برون **Fanny Brawne** وعن استعداده للصداقة، وعن المأساة التي تمثلت في رحلته اليائسة لإيطاليا كي يستعيد صحته، ولم تسلم حياته بعد بلوغه مرحلة النضج من الشقاء، وذلك باستثناء

شهور قليلة فيما بين نهايته تمرينه الطبي وأول هجوم لمرض السل عليه، ولكنه أنتج في هذه المدة القصيرة عملا أدبياً جعل ناقداً في مثل اتزان ماثيو آرنولد **Matthew Arnuld** يقارنه، من بعض الوجوه على الأقل بشكسبير.

وبعد نشر ديوانه الأول نشر قصته شعرية رومانسية سماها أندميوم **Endymion** ١٨١٨ لم تظفر من النقاد إلا بالتعريض الشديد أو التجاهل التام، وهي كثيرة الإفاضة متشابكة، ولكنها في بعض المواضع تمتاز بخاصية جمالية عجيبة، كان كيتس قد جمع فيها كل ما استطاع استخلاصه من المؤثرات الفنية التي يعجز النقاش والنحات عن استخلاصها، وقد عرف في ١٨٢٠ كيف يقدم الأقاصيص عن طريق الشعر مضيفاً على كل قصة منها جوها الملائم في لونه وتفاصيله، وذلك في قصائده الآتية: لاميا **Lamia** وإيزابيلا **Isabella** ، وأمسية القديسة أجانيز **The Eve of St. Ages** ، هو يسوق مع القصة في القصيدة الولى فلسفة مؤداها أن المعرفة التي تستفاد عن طريق الخيال أصوب من تلك التي تستخلص عن طريق الجدل والاستدلال، وقد بحث هذا الموضوع كلك في قصائده المشهورة باسم **Odes** وتمت له فيها موازنة بارعة بين حوادثها القصصية وإيحاءاتها الذهنية.

فالكثير من شعر كيس يوحى بأن اللذائذ الحسية وتأمل الجمال يكفيان في حد ذاتهما، ويمكن الاستدلال من واقع المسودات الناقصة لقصيدته عن هيبريون **Hyperion** أنه لو مد له في العمر لتخطى هذه المرحلة ولأصبح شاعراً فيلسوفاً من أعظم الشعراء، كما يبدو أن الأنانية التي تظهر في تهافته على الجماليات في المراحل الأولى يتسع نطاقها كثيراً حتى لتتمخض عنم إحساس اجتماعي صادق. ولا قبل لنا بالتكهن عما إذا كان هذا الاتساع في نظرته للأمور كان سيقابله اتساع مماثل في ناحية الشعر، وإنما يستدل من قصيدته هيبريون التي تجري على الطريقة الملتونية في تصوير أصناف من الآلهة يعقب بعضها بعضاً، فبحل محل القديم، الذي كان صالحاً كل الصلاح في وقته، نوع جديد محل القديم، الذي كان صالحاً كل الصلاح في وقفته. نوع جديد من المخلوقات يبن ما قبله– نستدل منها على أنه لو امتد به الأجل

لأصبح إلى جانب شاعريته ناقداً للحياة كذلك. حقاً إن من العبث افتراض مات يصح أن يعمله شاعر من الشعراء، ولكننا في تقديرنا للعمل الذي أنجزه "كيتس" في سنواته القصيرة لا يسعنا إلا أن نذكر دائماً أن مولده كان في نفس السنة التي ولد فيها "كارليل" ولكنه مات قبله بستين سنة.

الفصل الخامس

الشعر الإنجليزي من تنيسون إلى العصر الحاضر

في مجال الشعر تقف بنا ظاهرة الموت عند اتجاه جديد حول سنة ١٨٣٠، فكيتس مات في سنة ١٨٢١ وشلي في سنة ١٨٢٢ وبيرون في سنة ١٨٢٤ وورد زورث وشلي كانا ميتين من الناحية الشعرية سنة ١٨٣٠، وجاء تنسيون **Tennyson** وبراوننج **Browning** فجاء معهما نوع جديد من الشعر لم يفطن إليه بسرعة عامة القراء إذ ذاك. فقد كان لواء الشعر سنة ١٨٣٠ معقوداً لسكوت وبيرون وغيرهما ممن كانوا يعملون على إشباع أذواق شعرية مشابهة مثل صامويل رود جرز **Samuel Rogers** في قصيدة إيطاليا **Italy** وتوماس مور **Thomas More** في قصائده الغنائية عن إيرلندة وقصيدته الشرقية الرومانسية التي ذاعت ذيوعاً لا يصدق والتي سماها لالاروخ **Lalla Rookh** وشأن توماس كامبل **Thomas Campbell** الذي أصدق من غيره شاعرية من بعض الوجوه. وكانت السنة التي استنها في الشعر كل من سكوت وبيرون، كما فهمت في سنة ١٨٣٠، تقضي بجعل الشعر سهلا هيناً– ولكن تنيسون وبراوننج قدر لهما أن يعيدا للشعر وظيفة أسمى، وذلك على الرغم مما يمكن أن نأخذه على تنيسون من أنه كان ينظر أحياناً إلى الجمهور بعين واحدة، فلما أسندت إليه رسمياً إمارة الشعر توجه بناظريه جميعاً إلى الملكة الحاكمة. على أن هذين الشاعرين قد نجحا معا في الحصول للشعر على جمهور ضخم من القراء في عصر أصبحت فيه القصة هى اللون الأدبي الشائع.

تعرض تنيسون ١٨٠٩ – ١٨٩٢ للزراية من جانب الأجيال التي جاءت بعد موته، فمن الخير الآن أن نحاول النظر إلى إنتاجه في غير تحيف إن أحداً لم ينكر عليه قدرته التامة على التحكم في أصوات اللغة الإنجليزية أو سلامة الأذن من الناحية

الموسيقية. أو حسن اختياره للألفاظ وتذوقها، بل يبدو أن القصائد الغنائية التي كتبها في شبابه لا هم لها إلا نسج موشيات دقيقة من الألفاظ كأنها الطنافس أو تأليف الألحان والأنغام اللفظية بصورة لا تعتريها الشوائب، وإنما اتهموها بأن ألفاظه جاءت أحسن بكثير من المعاني التي تضمنتها. وإذا قارنا بين تنيسون وبين أي شاعر سبقه في العصر الرومانتيكي وجدناه يفتقر إلى الأصالة والعمق، وكثير من القصائد التي ظهرت في ديوان سنة ١٨٣٠ وديوان سنة ١٨٣٣ تعتبر جوفاء، على أننا نجانب الحق إذا اتهمنا لهذه التهمة في قصائده التي نشرها سنة ١٨٤٢، ففي مثل قصيدة بوليسيس Ulysses نجد إلى جانب التوفيق اللفظي، الذي أصابه في باكورة الشباب موضوعاً يرمز به إلى النزعة الرومانتيكية للروح البطولية.

وتتجلى عبقرية تنيسون في الشعر الغنائي والقصائد القصيرة من أمثال إينوني Oenone وحلم الحسناوات The Dream of Fair Wcmen وقصر الفن The Palace of Art ولكن طموحه كان يدفع به إلى إنجاز عمل أدبي أعظم وأكبر، فشغل نفسه في فترات متقطعة من حياته الشعرية بتأليف القصائد المعروفة باسم الإيدلز Idylls والقصائد الآرثيرية Arthurian Poemsن وهى قصائد رومانتيكية بديعة التصوير ولكنها رمزية تعليمة كذلك، ولقصائده المعروفة بالإيدلز مزايا كثيرة ولا يمكن لمن يسمع شذرات منها إلا أن يتبين مبلغ إحساسه الشديد بالجرس اللفظي ويتبين أيضاً تذوقه، على أننا لا نذكر معها شعر "تشوسر" أو "سبنسر" أو "دون" إلا وتبدو عليها القصص الآرثرية فما زال بها حتى تمشت مع الضرورات الخلقية في العصر الفيكتوري، كما أنه عجز عن النظر إلى عصره نظرة ثاقبة بعيدة المدى. فقد أبى على نفسه أن يتمثل الحياة ذاتها في مخيلته وقنع بتلك القصائد المسبوكة المبرقشة الشجية التي تعتبر زيغاً إذا قيست بمقاييس العظمة في الشعر. والإيدلز ليست في نهاية الأمر إلا قصائد بكتبها بحكم الوظيفة أمير الشعراء، ولكن قصيدته الطويلة "للذكرى Yn Memorian" قصيدة شاعر يتحدث فيها عن ذات نفسه، وقد بلغ من صدق تعبيرها عن خلجاته انها أصبحت في نفس الوقت

قصيدة العصر كله. وهو يتحدث فيها عن موت صاحبه آثر هالام **Arthur Pallam** ويقيد ما يجول بخاطره حول مشاكل الحياة والموت وحول شكوكه لدينية وإيمانه الذي لم يكتسبه إلا بعد لأي في قيام حياة أبدية.

والشاعر الذي يطالعنا في هذه القصيدة صوفي لم يطمئن على الأرجح بعد، بل هو طفل أمام الذات العلية يرهب العالم وينظر بعين الشك إلى الشواهد التي يسوقها لعلم يوماً بعد يوم. إنه طفل ضعيف الحول يصرخ في طلب الهداية الإلهية– والصورة التي يرسمها لنا الشاعر وإن لم تكن جذابة في جميع الأحيان، إلا أنها دائماً صادقة كل الصدق.

تمكن "تنيسون" من الحصول لشعره على جمهور ضخم جداً، كما أن المقلدين له كانوا كثيرين، فليس من غير الطبيعي والحالة هذه أن تشتد النقمة عليه وتتصل، من أيام حياته إلى الآن. لقد أراد للشعر أن يكون وصفاً لعالم جميل موغل في القدم وكأنه أغمض عينيه عامداً عن حركة التصنيع التي انتشرت بكل قذارتها في القرن الذي عاش فيه. وشعر هذا شأنه لا قبل له بتفسير الحياة، بل هو أشبه بوهم سحري عزيز المنال، على أن تنيسون نفسه كان فيما يبدو يدرك مدى الخطر في هذا الاتجاه فإن قصيدة "لوكسلي هول" **Locksley hall** وقصيدة الأميرة **The Princess** وقصيدة مود **Maud** تتعرض كلها الحياة العصر، وإن كان من سوء الحظ أن العقل الذي تناول به مشاكل العصر في تلك القصائد كان كليلا في أغلب الأحايين، وقصيدة "لوكسلي هول" **Lockysley hall** بالذات تدلنا على انخداعه بفكرة التقدم التي يبدو أنها انتشرت مع الرخاء الاقتصادي في القرن التاسع عشر. وقصيدة "الذكرى، **Ln Memoriam** هى وحدها التي تذهب إلى أبعد من هذا وتقدم لما رؤيا صادقة لا مجرد تعاليم كاهن ومن عجيب المفارقات أنه في الوقت الذي نجد فيه صوت المعلم في شعر تينسون عاليا صارما نرى الرؤيا صادرة صوت أشبه بصوت الطفل الغرير.

والمشاكل الخلقية والدينية التي شغلت تنيسون هى الموضوع الرئيسي في شعر روبرت براوننج **Robert Browning** ١٨١٢ – ١٨٨٩ وأكثرها من يعرفونه اليوم يعرفونه بوصفه الشخصي الذي أنقذ اليزابيث باريت **Elizabeth Barrett** ١١٠٦ – ١٨٦١ من شارع ومبول **Wim Pole Street** لا بوصفه شاعراً. فنلاحظ أولا أنها كانت هى نفسها شاعراً. فنلاحظ أولا أنها كانت هى نفسها شاعرة تستحق هذا الاسم بدليل القصائد السونيتية التي نقلتها عن البرتغالية **Sonnets from the Portuguese** وقصيدتها أوروالي **Aurora Leigh** وهى قصائد توشك أن تبلغ مراتب العظمة الحقيقية.

وثانياً أن براوننج وفق في تهريبها بالطرق المعتادة ولو قدر لها أنت تموت أثناء تهريبه إياها للقارة الأوروبية لا نقلب براوننج من بطل رومانتيكي إلى شيطان مريد. لابد من ذكر هذا فلعله يفسر لنا جزئياً سر تفاؤله واعتقاده بأن كل شيء في الحياة مصيره في النهاية إلى الخير.

اعتمد "براوننج" في تتبعه لدراسة العقل البشري على رصيده الضخم الخارق من القراءة وما أسهل حيرة القراء في حقيقة ما كان يرمي إليه لهذا السبب؛ ففي قصيدة سوردلو **Sordello** ١٨٤٠ استخدم المعلومات التي جمعها في قراءاته عن إيطاليا في العصور الوسطى بطريقة أفقدت القارئ الأمل في إمكان تتبعها، وقد اتخذ لنفسه أسلوباً مستقلاً فاتسمت ألفاظه بغرابة الوقع في الأذن، وقوافيه بجريانها على غير المألوف، وجملة بالاقتضاب والتقطع. وأكسب هذا أشعاره في حالة الإجادة قوة وتماسكاً، لا نجدهما في كثير من شعر القرن التاسع عشر بما عرف عنه من المبالغة في ترخيم الصوت وترقيقه. ويعتبر براوننج من المبدعين في النظم كما تشهد بذبلك أشعاره الغنائية بسلاستها ويسر حركتها، أما المؤثرات الخاصة التي اشتهر بها فإن تكن صبغت أشعاره بصبغة الواقعية إلا أنها كانت تنذر بأن تكون لازمة من لوازمه الشخصية.

وكان براوننج يعمل جاهدا ليسبغ على كتابته مظهر الواقعية وذلك باصطناع وسائل مسرحية، ولكن مسرحياته لم تنجح إلا نجاحاً بسيطاً على الرغم من أن البعض شجعوا "ماكريدي" **Macready** على تمثيلها فوق مسرح ستراً تفورد **Stratford** في سنة ١٨٣٧، وعلى أن براوننج كان يشعر بارتياح وهو يكتب مسرحيات لا علاقة لها بالاعتبارات العملية في التمثيل المسرحي كشأنه في بار اسلس **Paracelsus**١٨٤٥، وهي تعبير رائع عن فلسفته أو في بيباباسز **Pippa Passes** ١٨٣١، حيث تبرز أفكاره ببساطة، ولكن بشكل كاف، في سلسلة من الأعمال الإنسانية. ولم يكن يهتم كثيراً بالصراع بين مجموعة من الشخصيات مثل اهتمامه بما يحدث في عقلية فرد واحد، فرد واحد، ولهذا السبب طور فن المنولوج المسرحي الذي كتب به الكثير من خيرة إنتاجه مثل أندريادل سارتو **Andrea del Sarto** وفر البولبي **Fra lippo lippi** وصول **Saul** والأسقف يأمر بإعداد قبره **The Bishop orders his Tcmb** وظهور هذه الأعمال الأدبية في سلسلة من المجلدات منها مجلد سماه غنائيات مسرحية **Dramatic lyrics** ١٨٤٢ وآخر سماه رجال ونساء **Men and Women** ١٨٥٥ وآخر سماه شخصيات مسرحية **Dramtis Personae** ١٨٦٤ حقق له في النصف الآخر من القرن التاسع عشر شهرة لا تعلو عليها شهرة أحد غيره إلا أن يكون ذلك تنيسون

وقد عرض براوننج طريقته هذه لأقصى امتحان وذلك في ديوانه الذي سماه "الخاتم والكتاب" **The Ring the Book** ١٨٦٨ – ١٨٦٩ حيث نسخ سلسلة من المنولوجات المسرحية وألف من مجموعها قصيدة من أطول القصائد في اللغة الإنجليزية؛ فقد اختار جريمة إيطالية من أخس الجرائم، وصفها "كارليل" في شيء ممن السخرية بأنها جريمة كان يمكن أن تحكي حكايتها في خمس دقائق، وما زال يبحث في نفسية كل من كانت له صلة بها حتى اتضحت له دوافعه الخفية وفلسفة حياته كلها ويجنح "بروننج" إلى الإبهام بعد "ديوان الخاتم والكتاب" ولو أن بعض هذه القصائد المتأخرة فيها رمزية دقيقة تتميز بها عن القصائد المبكرة.

ما زال "بروانج" حتى الآن من أصعب الشعراء في تقديمه والحكم عليه فقصائده مكتظة بالشخصيات التي لا تنسى، وحياة عصر النهضة في إيطاليا تدب فيها الحياة بين طيات كتبه. والذي يبدو من أول نظرة أنه خلق عالماً من الشخصيات الحية كما فعل شكسبير من قبل. ولكننا إذا أمعنا النظر وجدنا شخصيات براوننج من رجال أو نساء لا تتمتع بالحرية بل تعيش في دولة استبدادية لها سلطان مطلق على النواحي الروحية رئيسها هو الله ووزيرها هو براوننج، ومن المعلوم أن الوزير يتحدث بصوت الرئيس في الحيالة الدنيا. لقد كان براوننج يتمتع بحظ سعيد في حياته، فلم يكابد من الشرور إلا أقلها، ومع ذلك فإن الشركان يسترعى انتباهه من الناحية النظرية، ولو أتيح له أن يعرف عن الحياة أكثر مما عرف لإدراك أن الشر فساد مطبق مستطير في حياة الإنسان ولربما أكسب هذا الإدراك شعره عميقاً.

ويمتاز الشعر في القرن التاسع عشر بتنوعه أكثر بكثير مما يظن أحياناً، فإذا كان صوت تنيسون هو الصوت الذي غلب على الأسماع عند معظم الناس إلا أننا نجد إلى جانبه أصواتاً مخالفة كل المخالفة كصوت ماثيوارنولد **Matthew Arnold** ١٨٢٢– ١٨٨٨ الذي أخذت وزارة التربية والضرورات التي يقتضيها الحصول على دخل منتظم سنوات من عمره كان من الممكن أن يصرفها في قرض الشعر، ورغماً عن هذا فقد ألف قصيدة إمبدوكليز أن إتنا **Empedocles on Etna** والجني المهجور **The Forsaken Merman** وثيرسيس **Thyrsis** والدارس المتشرد **The Scholar Gipsy** وشاطئ دوفر **Dover Beach** فآرنولد ابن الدكتور آرنولد ناظر مدسة رجي **Rugby** أتخم بالتعليم الذي يهدف إلى توسيع الخيال، وكانت تسيطر عليه عقدة المهدي المنتظر وقد أضطلع في كتبه النثرية بعبء التعرض لمشاكل الحياة، وكانت عقيدته، شأن الكثيرين في ذلك الوقت، مزعزعة وكأنما كان يسفح الدموع على ضياع الحال من الناحية الروحية. وربما كان خيراً له أن يكون ثورياً أو متشرداً، ولكنه لم يكن كذلك بل كان سيدا مرموقاً وأستاذ. مثقفاً وموظفاً محترماً من موظف الحكومة يشعر بصداع غريب في قلبه، وكان شديد النزوع إلى كتابه قصائد

توضح نظرياته في الشعر، فتمخض ذلك عن سماجة في الشعر كالتي نجدها في قصيدته مروب **Merope** أو سرد قصصي محاكم لا حياة فيه كالذي نجده في قصيدة سحراب ورستم **Sohrab and Rustnm** ولكنه كان قادراً إذا ألقى السمع إلى الصداع المتمكن من قلبه، على أن يبث حنينه وكمده بل وخيبة أمله في قصائد تامة الحسن في هدوئها ومنحاها الكلاسيكي.

على أن إدوارد فتزجرلاالد **Edward Fizgerald** ١٨٠٩ – ١٨٩٣ لم يشاطر آرنولد في تمكسه بالواجب بل عاش حياة غاية في الخمول، وكان شغل حياته الشاغل تذوق الأدب وإجادة الحكم عليه، ففي سنة ١٨٥٩ نشر بالإنجليزية لشاعر إيراني يدعي عمر الخيام عملاً أدبياً لم يتقيد فيه بحرفية النصوص وسماه رباعيات عمر الخيام، ولم يحظ المجلد الصغير بانتباه في اول الأمر ولكن الأنظار ما كادت تلتفت إليه حتى تعذر على الجمهور بعد ذلك أن يدعه وظلت قراءته متعة باقية لدى الكثيرين ممن لم تتح لهم قراءة شعر غيره. وقد أضاف فتزجر الد إلى أصل من عنده مسحة حقيقية من الحزن وأسلوباً رومانتيكياً، فأباح لنفسه حرية التصرف في كلام الشاعر الإيراني وضمن الأبيات ذلك الحنين الشجي المعهود في عصره مما يجعلنا نسلك صاحب هذا العمل، على الرغم من أنه مجرد ترجمة في عداد الفنانين بل في مقدمة الفنانين في عصره.

ومن أوائل الشعراء الذين اكتشفوا فتزجرالد بعد أن كان مغموراً د.ج روزيتي **D. G.Rosselti** ١٨٢٨– ١٨٨٢ وليس هذا بمستغرب فبينما سلم تنيسون وبراوننج وآرنولد بأن لعصرهم مشكلة، إذا "بروزيتي" يرفض بل ويستبعد من عمله– وهو ابن لاجئ سياسي إيطالي=– جميع الاهتمامات الأخلاقية والسياسية والدينية التي انشغل بها الأدب الفيكتوري في معظمه. ولم توجد الحياة في نظره إلا لتمد الفن بالصور. وقد بدأ حياته رساماً وجمع حوله عدداً من الشبان بما فيهم هولمان هنت **Holman Hunt** ومليس **Milais** وفورد ما دوكس فروان **Ford Madox Brown** نفرهم من التزام الشكلية في التصوير وجعلهم يحتذون حذو الفنانين

الإيطاليين البسطاء في أداء أعمالهم بصدق واستقلال عن الغير.

وضع روزيتي أمامه وهو يكتب الشعر مثلا عليا كهذه، وإن كان الاتجاه الرمزي القطري يتصارع في ذهنه مع الاتجاه الواقعي الذي تفرضه عليه مبادؤه، وخير مثال لهذا التصارع قصيدته المبكرة "العذراء المباركة **The Blessed Damozel**" فهى مادية مجسمة في تفاصيلها غامضة في موضوعها ولكن الدافع الذي يتكشف في النهاية هو الشهوة. وعقل روزيتي مشغول دائماً بصرف النظر عما تمليه عليه نظرياته، بالبحث عن عالم من الرموز والرياح والأمواه المعتمة في ضوء القمر والأوان العجيبة الحافلة التي يراها فيما بين الظلمة والضياء، وهو لا يبحث عن العالم المادي وإنما يبحث عن نفسه في الفضاء. هذا جو قصائده الغنائية والبلادز التي جمعها تحت اسم "قصائد" **Poems** في سنة ١٨٧٠ ولادز **Ballads** وسونيتات **Sonnets** سنة ١٨٨١.

والحب هو الموضوع الرئيس الذي تابعه بخليط بخليط عجيب من إحساس الصوفي والشهواني في سلسلة من السونيتات سماها "بيت الحياة **The House of lifr**" معتمداً في مفرداته وجملة اعتماداً جزئياً على ما قرأ للشعراء الإيطاليين الأوائل الذين ترجم لهم في كتابه عن دانتي والمحيطين به **Dante and his Circle**.

وعلى الرغم من غروره وغدره الذي يتجلى في كثير من المسائل الثانوية إلا أن شخصيته الجادة الصارمة كانت تجتذب إليها الشبان.

ومنهم ألجرنون تشالز سونبرن **Algernon Charles Swinburne** ١٨٣٧- ١٩٠٩ الذي أذهل لندن في سنة ١٨٦٦ بنشر ديوانه المعروف باسم **Poems and Ballads** بعد حياة مضطربة قضاها في الدراسة بإيتون وأكسفورد حيث قام بعدد من التجارب في الشعر. وكان الشعر الفيكتوري إذ ذاك متحفظاً في موضوعاته فتمرد عليه متعمداً، وكتب في الحب الشيق العنيف الشاذ السادي في أإلب الأحايين، وبدلا من العواطف الرفيقة والعشق اللطيف آثر الهيام الجنوني

والقسوة العارمة والإشباع التام وظهر كما لو كان الشيطان قد انطلق من عقاله قاصد أغرقه الجلوس في بيت فيكتوري.

وطريقته في النظم بما فيها من تكرار للأحرف الأولى من الكلمات وإيقاع طاغ تزيد من حدة الأحاسيس الشهوانية. ومعظم معرفته بهذه المناطق المهجورة من الأحاسيس الشهوانية جاءته من قراءته لبودلير **Baudelaire** الذي احتفل بذكرى موته قبل الميعاد في قصيدة **Ave Atque Vale** وهو يؤكد بمعنى من المعاني تمسك "كيتس" بمثال الحسن الوثني الذي يستشف من أدب الإغريق. وكانت معرفته في هذه الناحية معرفة وافية، وهي التي أدت به إلى كتابه أخصب قصائده الغنائية التي تدعى إيتيلس **Itylus** واثنتين من مسرحياته الغنائية أتالانتا في كاليدون **Atalanta in Calydon** ١٨٦٥ وأركثيوس **Erechtheus** ١٨٧٦. واستمر سونبرن منهمكاً في الشعر ونقد المسرحيات الأليزابيثية فوق ما يزيد على أربعين سنة بعد نشر "القصائد والبلادز" ولكنه لم يهتد مرة أخرى إلى القوة الغالبة الكامنة في ذلك الكتاب.

وقد وصف البعض حياة سونبرن بأنها حياة طائر من طيور المنطقة الاستوائية أخذ يضرب أجنحته الزاهية في جولندن الرطب الكثير الضباب لفترة من الوقت ولما لم يمت حصل على الرعاية الطبية اللازمة ولزم الدار بقية أيام حياته. على أن الظاهر أنه اكتسب قوة جديدة في بعض دواوينه المتأخرة مثل ديوان أغان قبل شروق الشمس **Songs before Sunrise** ١٨٧١ التي يتمدح فيها باستقلال إيطاليا، وديوان ترتسام أوف لبونيس **Tristam of lyonesse** ١٨٨٢ الذي يعيد فيه سرد قصة "إيزولت وترستام"، ومع ذلك فهو فيها متكلف، يسدل على ألفاظه الموسيقية سحابة تحجب معانيها.

لقد كانت الموضوعات التي تناولها في أول الأمر تدور حول المسائل الجنسية، وكانت محدودة وغير مألوفة فلما استنفدها أصبح خالي الوفاض.

وقد تعلق في قصائده دولوريس **Dolores** ولاوس فنريس **Laus Veneris** وفاوستين **Faustin** بهذه الموضوعات أول ما تعلق، وظهرت فيها عبقريته سافرة، ولكن هذه القصائد ساقطة عديمة التماسك– على أنه كتب قصائد كقصيدة إتيلوس **Itylus** وحديقة بروزرين **Garden of Proserpine** وهو ما ثر بهذه الحالة النفسية فجاء التعبير قوياً أيضاً، ولكنه حين تعرض لموضوعات البديعة ودفع بالألفاظ في لجة من الألحان المتشابكة فعلت أصواتها على معانيها، وهكذا بلغت الطريقة الرومانتيكية في الجري وراء الألفاظ المزخرفة الجميلة الوقع غايتها في أشعار "سونبرن" وكان لابد للشعر، إذ أراد الحياة، أن يتحول عن هذه السبيل ليختط سبيلاً غيرها.

أثار "روزيتي" اهتمام شاعر آخر غير "سونبرن" على النقيض منه من معظم الوجوه ألا وهو وليام موريس **Wiliam Morris** ١٨٣٤– ١٨٩٦ الرجل الصريح النشيط العامل الذي اشتغل بالشعر فيما اشتغل به من أوجه النشاط المتعددة. عرف في عصره الأول ما عرف بوصفه حرفياً ومصمماً للأثاث وورق الحائط والنسيج ثم اشتهر فيما بعد بثورته على المجتمع ونزعته الاشتراكية، وإذا كان قد أخذ العلم عن روزيتي فإنه أخذه أيضاً عن رسكن **Ruskin** الذي تعلم منه ألا مكان لصاحب الحرفة الأصيل في عالم رأسمالي لا يهتم إلا بالإنتاج السريع والأرباح الطائلة. وكان روزيتي يتوق إلى صنع أشياء جميلة في عالم قبيح ولكن موريس كان يتوق بفضل توجيه رسكن إلى إعادة صنع الحياة حتى يسبغ الإنسان الجمال على كل ما تمسه يداه. وتعتبر الفترة الأخيرة من نشاطه الاجتماعي هى الأهم في تأثيره على العصر الذي عاش فيه، بينما لم ينتج أحسن شعراه إلا في المرحلة الأولى على العموم، وقبل أن تتحدد أمامه الأغراض السامية التي عرفها فيما بعد.

ويدلنا أول دواوينه "حماية جوينيفير" **The Defence of Guinevere** ١٨٥٨ على اقتفائه لأثر "روزيتي" في عالم أشبه بعالم القرون الوسطى، دليلاه فيه هما ما لوري**Malory** وفرواسارت **Froissari** وأشعاره إما أن تكون حادة الشعور ذات صبغة إنسانية وإما أنها مقطوعات غنائية حالمة تتصف بالجمال ولكن لا غناء

فيها ولا وزن لها، وهو يحتذي حذو تشوسر في استخدام الشعر وسيلة لقص القصص كما فعل في أطول قصائده (جنة الله في أرضه) **The Earthly Paradise** حيث أغمض عينيه عن العالم الذي حوله ووصف نفسه بأنه "مغن متكاسل مسكين يقطع فراغ يومه" لقد حاول بيع معروضاته الجميلة في عالم شأنه قبيح، فلما فرغ من ذلك أشرف على تلك المرحلة من مراحل حياته التي ليستطيع فيها أن يتقاعس عن نداء الواجب نحو المجتمع، وإنما تعين عليه إذ ذاك أن يتحمل العقوبة في شكل تفرغ أقل للشعر، ومن حسن الحظ أنه لم ينشغل عنه تماماً. فقد امتلأ إثر زيارته لأيسلندا إعجاباً بقصص أهلها المعروفة باسم الساجاز **Sagas** ويعتبر ديوان سيجورد الفلسنجي **Siguard the Volsung** ١٨٧٧ الذي تأثر فيه بقراءاته في أدب أهل الشمال من أنجح الأعمال التي قام بها. ولم يتوقف الشاعر عن الكتابة نثراً طوال هذه المدة. فكتب حلم جون بول **A Dream John Bull** ١٨٨٨ وأخبار من حيث لا مكان **New from Nowhere** ١٨٩١. وهذه القصص التي تصور عالم المستقبل الذي تطهر من أدران الحاضر هى أوسع كتبه انتشاراً، ويذهب البعض إلى أن النثر الفني في القصص الأخيرة التي كتبها في نهاية حياته له قيمة تفوق أية قيمة للشعر، وصحيح أننا نجد في مثل هذه الحكايات "كالعين التي تتبع في نهاية العالم" **The Well at the World's end** ١٨٩٦ عالماً لا مثيل له في أي مكان آخر.

وهناك شاعران آخران لا نذكر "روزيتي" إلا وتذكرهما ولو أن طريقتهما في الحياة تختلف كثيراً عن طريقته. هناك أخته كرستينا روزيتي **Christina Rossetti** ١٨٣٠– ١٨٩٤ التي كانت رغم إعجابها به تلتزم في حياتها بالورع الديني الذي لا مثيل له.

ففي قصيدتها الخرافية المبكرة (سوق العفريت) **Goblin Market** خيال حافل ملون طغى عليه فيما بعد ولاؤها الديني المتزايد، وهناك أيضاً الشاعر كوفنتري باتمور **Coventry Patmore** ١٨٣٢– ١٨٩٦ الذي أدت زيادة التعلق الروحي عنده إلى زيادة المقدرة على الشعر" إذ كتب قصة (الملاك في المنزل) **The Angel**

in the House ١٨٥٤– ١٨٥٦ شعراء، متخذاً من فضيلة التعلق بالمنزل موضوعاً له. وهى تدل على الجرأة في استخدام الشعر لخدمة أغراض الحياة اليومية الواقعة.

أما الأجزاء التي تغلب عليها الفلسفة فتدل على نزعته الصوفية التي أفرد لها سلسلة من الأودز **Odes** أطلق عليها اسم "إيروس المجهول" **Unknown Eros** ونستبين منها قدرته الفائقة في استخدام اللغة والتعبير بالشعر عن أدق الأفكار. "وباتمور" أعلى مقاماً من شاعر كاثوليكي مثله اسمه فرانسس تومبسون **Francis Thompson** ١٨٥٩– ١٩٠٧ برهن بشعره المنمق على أنه أكثر اجتذاباً لبعض القراء، وزاد في هذه الجاذبية ما أشيع عن يؤسه وحزنه، وقد ادعى له أشباعه مفاخر كثيرة ولكن الذي نسلم له به أنه في قصيدة "كلب السماء **The Hound of Heaven** يصف تجره مر بها أكثر المتصوفة في صور بلاغية يفهمها فيما يبدو جمهرة القراء الذين لا صلة لهم بالتصوف.

حبذاً لو عرفنا مبلغ الخسارة التي منى بها الشعر في القرن التاسع عشر نتيجة لشيوع القصة كشكل من أشكال الأدب. فإن هناك قصصيان على الأقل جورج مريدث **George Meredith** وتوماس هاردي **Thomas Hardy** بدأ حياتهما الأدبية شاعرين، ولم يتوقف شعرهما في فترات الكتابة القصصية.

بدأ جورج مريدث (١٨٢٨– ١٩٠٩) بكتابة مقطوعات غنائية لطيفة يسيرة الفهم أعلقها بالذاكرة مقطوعة اسمها "الحب في الوادي" **Love in the Nalley** وهى تعكس النزعة الغنائية الموجودة في بعض المناظر المتقدمة في قصته المعروفة "ممحنة رتشارد ففرل" **The Ordeal of Richard Feverel** كما أن التحليل النفسي الدقيق الذي تتميز به قصصه له ما يقابله شعراً في قصيدة (الحب العصري) **Modernlove** ١٨٦٢. ووراء قصصه فلسفة يحس بها المرء ويجد لها تعبيراً أكمل وأوضح في شعره المتأخر لا في نثره، ففى تلك القصائد الفلسفية من أمثال "قصائد

ومقطوعات غنائية للتعبير عن الفرحة بالأرض" **Poems and Lyriics of the Joy of Earth**، ذات الألفاظ الجامدة المعقدة نجده يحاول التوفيق بين الأخلاقيات وبين مقررات علم الحياة، وقد بين فيها للعصر الذي عاش فيه أن "الأرض" لا تقدم للإنسان وسيلة هينة لقهر طبيعته الجافية، بل إن وحشيته وعاطفيته بالمرصاد لكل محاولة يبذلها للوصول إلى حياة طبيعية وإدراك سليم بين بنى البشر **Common-sense** على حد قوله. وتوحى مسرحياته في باب الملهاة باعتقاده في قدرة الملهاة على إظهار ضعف الإنسان ولكن القصائد تبين هذه العقيدة بشكل أصرح وتعتبر من الناحية الشعرية صعبة بل مدعاة للضجر، ولكن أساسها الفكري راسخ ولا يخلو من فائدة.

أما "توماس هاردي" **Thomas Hardy** ١٨٤٠– ١٩٢٨ فليس بالشاعر الفيلسوف مثل مريدث ولو أن جميع أعماله الأدبية يكتنفها الإيمان الوطيد بقسوة الحياة وتأثر الناس رجالا ونساء من تعذيبها لهم، وتصور لنا مقطوعاته الغنائية القصيرة المتعددة رجالا ونساء حقا عليهم سخرية المقادير، فمكنت بعضهم من رقاب البعض الآخر، أو طاردهم الحظ المنكود– وتتم هذه الصور الواضحة في إيجاز محكم يدلنا على ما اختص به "هاردي" من شعري متميز، وعندما فرغ من عمله كقصاص انصرف في السنين التالية لكتابة ملحمة شعرية عن الحروب النابليونية سماها "الأسر" **The Dynasts** ١٩٠٤– ١٩٠٨ وتحكمه في نطاق هذه القصيدة، التي تتخذ لها عالماً فوق العالم المعروف ومسرحاً إنسانياً رحيباً، متحكمة في الحوادث الإنسانية القصيرة المدى التي يتناولها في مقطوعاته الغنائية. لقد وضع مسرحية بلغت من التأنق حدا لا تصلح معه على المسرح، ولكنها تقدم لنا في مسرح العقل الذي كتبت له كثيراً من المناظر الواضحة المثيرة.

أنجز هاردي هذا العمل الأدبي العظيم في عصر لم يكن يستحب القصائد الطويلة، وكل ما نعثر عليه فيه مما يمكن أن نقارنه بقصيدة هاري قصيدتان فقط، إحداهما من تأليف س.م. داوتي **C,M Doughty** ١٨٤٣– ١٩٢٦ الرحالة

المكتشف الذي أثر النثر الذي كتب به أسفاره المسجلة في كتاب "آرابيا دزرتا" **Arabia Deserta** على ت. أ. لورانس **T,E Lawrence** والذي نشر سنة ١٩٠٦ الجزء الأول من قصيدته الطويلة (الفجر في بريطانيا) **The Dawn in Britain** وكان منحاها مخالفاً تمام المخالفة لما جرى عليه العمل في الشعر إذ ذاك حتى إنها للم تظفر بما هى أهل له. فليست فيها المحسنات الظاهرة ولا الحواشي الرقيقة وإنما تجردت لغتها من كل تأنق بلاغي واعتمدت في بنائها لصورة الحضارة الإنجليزية في مهدها على وصف الحوادث وصفاً محكماً، بل إنه ليبلغ حد الإيجاز المخل. والقصيدة الأخرى التي تجرى على شاكلتها قصيدة "روبرت بردجز" **Robert Bridges** المسماة بإنجيل الجمال **The Testament of beauty** ١٩٢٩ التي أصابت شهرة واسعة عندما تم نشرها. وقد ظل "بردجز" يكتب الشعر مدة خمسين سنة أو أكثر قبل أن يحدد إيمانه بالعقل **Reason** والجمال **Beauty** في هذه القصيدة الفلسفية التي لم يتقيد فيها بوزن معين بل حاكى النثر في أنغامه وإيقاعه.

من الصعب دائماً أن يحكم الإنسان على شعر العصر الذي يعيش فيه، وذلك لأنه من السهل التشيع له أو عليه بعكس الشعر المكتوب في الماضي، ومن المؤكد أن الحقبة الحديثة في إنجلترا لم يسلم جوها من الخصومة الجدلية، وكل ما يمكننا هنا هو رسم صورة عامة لما يحاوله الشعراء مع إبقاء الحكم عليهم معلقاً. لقد انتهت بانتهاء القرن التاسع عشر الحركة الرومانتيكية، وأدرك المرحلة النهائية عدد من الشعراء ضمنوها مقطوعاتهم الغنائية التي وسموها بسمة من الجمال الحزين كما لو كانوا يعلمون أن الكلمات والرموز التي يستخدمونها ستنفد عما قريب وتعتبر من طراز قديم، وهكذا استبعدوا جميع المشاكل الأخلاقية والفلسفية التي عذبت العصر الفيكتوري وتلمسوا في أبيات قصيرة لاذعة صوراً لمزاجهم وغرامهم والتجارب التي أثرت فيهم. وأقل هؤلاء أهمية، من حيث شاعريته أو سكار وايلد **Oscar Wilde** وذلك على الرغم من أن نجاحه في المسرحية وسمعته التي تلوكها الألسنة قد أكسبا أشعاره نوعا

من الشهرة الزائفة. وأبلغ منه أثراً في هذا الميدان "إرنست دوسونت" **Ernest Dawson** الذي جمع في مقطوعاته الغنائية القصيرة فيما يبدو أقدم الرموز الشعرية واستخدمها على نحو جديد. أما "ليونيل جونسون" **Lionel Johnson** فقد التزم في مقطوعاته الهادئة المنظمة ذات الجمال السادجي الوقور بشيء من التزمت الكلاسيكي. وعلى العكس من هذين الشارعين في طرقة الحياة وغن كان يشبههما في المزاج أ. إي. هاوسمان **A.E. Housman** أستاذ اللغة اللاتينية بجامعة كامبردج. فديوانه فتى شربشر ١٨٩٦ **Shaophire Lad** وديوانه (القصائد الأخيرة ١٩٢٢ **Last Poems**) يؤديان في لغة من قبيل السهل الممتنع عدداً من الحالات النفسية الحادة بل العصبية. ولعل السهولة التي أكسب بها "هاوسمان" قيمة جديدة لكلمات جارية على الألسن والتواليف الصوتية التي وفق إليها وإشارته السريعة الدالة إلى الطبيعة واختصاره في التعبير عن أنبل المشاعر– لعل هذه مجتمعة تميزه كشاعر جدير بأن يسلك نع أعاظم الشعراء، لو سمح لنفسه باستخدام موهبته على نطاق أوسع.

نجا "هاوسمان" من التهجم الشديد عليه في النقد بعكس تالك المجموعة من شعراء المقطوعات الغنائية في القرن العشرين ممن أطلق عليهم اسم "الشعراء الجورجيون" **The Georgiaa Poets** نسبة إلى جورج الخامس لا جورج السادس والذين هوجموا بعنف، وربما دون وجه حق، فقد قيل إنهم يفتقرون إلى التعمق وأنهم يهزأون من حياة العصر الذي يعيشون فيه، وأن تفسيرهم للطبيعة كان ينسحب على الطبيعة كما يراها النازح إلى الريف في عطلة نهاية الأسبوع، وقيل إنهم كانوا يتلاعبون حتى بأخص أحاسيسهم ليكتبوا الشعر البراق.

وجزظء من هذا الهجوم ينصب على "روبروت بروك" **Rupert Brooke** الذي نشر في سنة ١٩١٤ مجموعة من القصائد السونيتية التي تشيد بالوطنية والاستجابة لنداء الواجب والمثالية التي سادت في تلك السنين الغريبة العصيبة. ويبدو أن "بروك" كان يرى في الحرب تجربة مطهرة للنفس وكان يرى فيها بطولة. فلما جاءوا الجيل اللاحق له رألاى في الحياة قبحاً لم يكن يتوقعه "بروك" فأنحى عليه

باللوم. ,إذا قرأنا شعر "بروك" اليوم وجدناه يفتقر أحياناً إلى بعد من الأبعاد وغن كان خيراً مما يظنه أعداؤه بكثير. ومن أقرانه في الشعر والتر دلامير **Walter De la Mare** الذي أسبغ على الشعر سحراً خاصاً قائماً على الصوفية في أرق صورها والذي دأب على خلق حالات نفسية من خلال ألفاظه الفذة العالقة بالأذهان. ولعلنا إذا نظرنا إلى الخلف قليلاً لوجدنا من أحسن الشعراء في ذلك الوقت "جيمز إلروي فلكن" **James Elroy Flecker** الذي استفاد من معرفته بالشعر الفرنسي والفارسي فيما خلعه على الألفاظ في مقطوعاته الغنائية من موسيقى غربة جميلة.

ومعظم الثورة التي قامت ضد الجورجيين جاءت من الاعتقاد بأن على الشعر في العصر الحديث أن يبحث عن طريقة جديدة. وحتى الكتاب الذين بدأ بعضهم يكتب الشهر الغنائي الرخيم أحسوا بضرورة الحصول على الصور البيانية التي تعبر عن روح الحياة المعاصرة على وجه أكمل، وهكذا انتقل جون ماسفيلد **John Masefield** مثلاً من كتابة مقطوعاته الغنائية عن البحر إلى كتابة قصص إنسانية فاجعة. مثل قصة الرحمة الأبدية **The Everlasting Mercy** وحقول النرجس الجبلي **The Daffodil Fields**. وتعمد ماسفيلد أن يقدم في شعره ذلك العالم "المنحط" الذي تناوله "كراب" والمناظر الإنسانية التي تعرض لها "تشوسر". ولم تظفر دائماً محاولته الجريئة الناجحة هذه، مهما تكن عيوبها بالتقدير اللازم.

من السهل على أي إنسان أن يفهم الثورة التي اصطنعها "ماسفيلد" فهو يتناول موضوعات من الحياة الواقعية لم يتعرض لها أحد، ويستخدم أسلوباً يتعمد فيه الخشونة غالباً، للتعبير عنها، إلا أن هناك شعراء غيره عبروا عن ثورتهم في هذا العصر الحديث بطريقة أكثر تعقيداً. ومن أوائل هؤلاء جرالد مانلي هوبكنز **Gerald Manley Hopkins** الشاعر السيوعي **Jesuit** الذي مات في سنة ١٨٨٩ ولم يتم نشر عمله الأدبي إلا في سنة ١٩١٨ وقد استحوذ على الاهتمام إذ ذاك لأصالة في الشعر والفكر. وتدل خطابات "هوبكنز" على تعمقه في كل ما يتصل بالشعر وقد أعطى للتجربة الدينية صورة شعرية أعمق مما فعله أي شاعر قبله منذ القرن السابع

عشر. فقد كان يسعى لجعل القصيدة وحدجة فنية متماسكة كاللحن الموسيقي، بحيث تخضع لهذا الاعتبار مسألة الإعراب واختيار الألفاظ، وقد وجد في شعره الكثيرون من شباب الكتاب مثالا يحتذي في تصوير التعقيد الذي يكتنف تجربة من التجارب في العصر الحديث. فتبنوا طرائقه في الشعر دون نظر إلى التدين الذي كان يعبر عنه. وقد اكتشفوه بعد موته بجبل كامل وذلك في السنين التي أعقبت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤–ة ١٩١٨) وحين كان شعره بما فيه من تعبير قو مشرق يصور نفس الحالة التي يصورها شعر "ولفرد دأوين" **Wilfred Owen** أثناء الحرب.

هناك شاعران بارزان في الوقت الحالي هما ت. س. إليوت **T.S.Eliot** و. و. ب ييتس **W. B. Veats** أحدث "إليوت، ثورة في الذوق الأدبي لجيله وكانت أشعاره الأولى مثل بروفرك **Prufrock** سنة ١٩١٧ مليئة بالسخرية مثيرة للضحك أحياناً ولكنها كانت دائماً ذات طابع مسرحي وكانت موضوعية لا شخصية وكان يكتنفها التقليل من أهمية النتائج التي حصلنا عليها مما نسميه بالحضارة.

وقد استخلص بعد قراءته للشعر الفرنسي وشعر جون دون وكتاب المسرح اليعقوبين **Jacobean dramatists** صوراً دالة قوية من صور التعبير، تلذ للعقل بينما تروق الحواس بإيقاع غير مألوف للألفاظ. و "إليوت" عمل أدبي آخر أكثر عمقاً هو قصيدة الأرض اليباب **The Waste Land** تلك "الكومة من الصور المكسورة" التي استجمع فيها الحياة في أوربا بعد الحرب وندد بها. وقد تكون طرقته ثقيلة على نفس القارئ أول الأمر لأنها تعتمد على إشارات متعددة لكتاب غيره ولكنها حتى إذا استعصت على الفهم قليلاً لابد مستحوذة على الخيال. وقد عرض "إليوت" في قصيدة "الأرض اليباب" لحضارة لا تعتمد على العقيدة وإنما تعتمد على ماضيها فقط، مبديا من جانبه رأيه في أن العقيدة ضرورة لازمة. وقد كتب مسرحية شعرية سماها "جريمة قتل في الكاتدرائية" **Murder in the Cathedral** وهى مسيحية في نزعتها، وأبياتها أبسط من مثيلاتها في شعره المبكر، وموضوعها يتصل بالحياة الحديثة والحيرة التي تكتنفها من وجوه كثيرة وتعتبر (جريمة قتل في الكاتدرائية)

بداية لاتجاه شعري جديد، ولو أن أشعار "إليوت" الأولى هى التي حازت على إعجاب الشبان من الكتاب.

إن من حسن التوفيق أن نختتم هذا العرض السريع للشعر الإنجليزي ب. "و. ب ييتس" **Yeats ١٨٦٥– ١٩٣٩** إذ يلتقي في شعره جيلان من الناس فشعره المبكر ملحن مزخرف يكاد يشبه شعر جماعة "ما قبل روفائيل" إلا أنه يختلف عنه في أن "ييتس" ايرلندي المدولد مدرك لنشأته القومية. ويبدو الأثر الطيب لهذه الطريقة الرومانتيكية المبكرة في الكتابة يفي مقطوعة غنائية ألفها هى مقطوعة "بحيرة جزيرة إنسفري" **The lake Isle of Innisfree** وقد استطاعت الاحتفاظ بسيئ من نضارتها الأصلية رغم تكرار سماعه. إلا أن "يتس" نفسه أدرك ضرورة البحث عن طريقة جديدة في الشعر استجابة للتغيرات العظيمة التي حدثت في عصره. لم يتحول مكرها إلى الماضي، كما فعل بعض معاصريه ولكن كتب– بدافع من احتياجه هو شعراً صارماً وجميلاً جمعه في الأربع مجلدات (البجعات البرية في كول) **The Wild Swans at Coole** وميكائيل روبرتس والراقص **Michael Roberts and the Dancer** والبرج **The Tower** والسلم الحلزوني **The Winding Stair** وقد وصنع من الخرافات والعقائد صوراً تلم أشتات الجمال في عالم تتآمر فيه شتى العوامل للقضاء عليه. وهو الذي استطاع قبل كل شيء أن يرجع بخياله إلى الوراء "لسويفت" "وسبنسر" "وتشوسر" وأن يذكر أن قوة الشاعر الإنجليزي إنما تكمن فيما توارثه من تقاليد عريقة متصلة.

الفصل السادس

المسرحية الإنجليزية حتى شاكسبير

من الخطأ أن نعتبر أن المسرحية مجرد فرع من فروع الأدب، لأن الأدب فن يعتمد على الكلمات بينما نجد المسرحية فناً متشعباً يستخدم الكلمات والمؤثرات الحسية والموسيقى وحركات الممثلين ومواهب المخرج التنظيمية. ويختلف الدور الذي تقوم به الكلمات، أو ما نسميه العنصر الأدبي في المسرحية، في بعض المسرحيات عنه في الأخرى. ففي بعضها نجد أن حركات المثلين هى أهم عنصر تعتمد عليه المسرحية في حين أن الكلمات تؤدي دوراً ثانوياً. وهنا تكون المسرحية أقرب إلى البالية حيث تحل الحركات المنظمة محل الكلمات. وفي مسرحيات أخرى تكمون الكلمات هى العنصر الهام في المسرحية كما هى الحال في مسرحيات ج. ب شو **G. B. Shaw** حيث يتكلم لأحد الممثلين، وما على الممثلين الآخرين إلا أن يتعلموا الإنصات إليه وانتظار دورهم. والكلمات التي تستخدم في المسرحية قد تكون شعراً أو نثراً، ولكن سواء هذا أو ذاك فالغرض العام من المسرحية يجب أن يكون نصب أعيننا. فكثير من كتاب المسرحية الشعرية قد اعتقد أن المسرحية يمكن أن تكون مجموعة من الخطب الرنانة، ولقد كان سونبيرن **Swinburne** يمعن في التمسك بهذا الزعم الخاطئ الذي نشأ عن سوء فهم لطرقة شكسبير في كتابة المسرحية. شكسبير كان يعلم أن المسرحية يجب أن تأتي في المقام الأول وأن الكلمات مهما كانت براعتها يجب أن تخضع للمسرحية.

ويعتمد المؤلف المسرحي، أكثر من أي فنان آخر، على العامل الإنساني وعلى الآلات. فالشاعر أو القصاص يمكنه أن يستمر في كتابته طالما توافر له القلم والمداد والقرطاس، ولكن الكاتب المسرحي يجب أن يدخل في حسابه الممثلين والمسرح

والنظارة. ولقد كتب بعض المؤلفين مسرحيات الممثلين والمسرح والنظارة. ولقد كتب بعض المؤلفين مسرحيات دون التفكير في المسرح، ولكن هذا المسرح الذهني يختلف اختلافاً على المسرح بمشاكله المادية المجسمة.

إن بداية الدراما في إنجلترا غير واضحة المعالم. وهناك ملا يدل على أن الرومان قد شيدوا– أثناء احتلالهم لإنجلترا– مدرجات شاسعة لإخراج المسرحيات ولكن لما رحل الرومان رحل معهم مسرحهم، وأقدم ما لدينا من سجلات عن التمثيل في العصور الوسطى لا يتعلق بالمسرحيات ولكن أفراد الممثلين والمهرجين والمضحكين والبهلوانات ومنشدي الأشعار. ومنشد الأشعار هذا أهم هؤلاء الناس إذ أنه حلقة اتصال بين البلاط في العصر الإنجلوسكسوني، هذا الشاعر الذي كان يغني ملاحم البطولة، وبين المسرح الذي أتى بعد ذلك. وطوال العصور الوسطى كان منشد الشعر بردائه المتعدد الألوان شخصاً معروفاً ومحبوباً فكنت تراه في بلاط الملك، وفي القلاع وفي ميادين المبارزة وحفلات الزواج والأسواق. وأينما ذهب كانت الجماهير تلتف حوله وهو يسرد قصصه أو يتغنى بها. ومن القصص الثابتة أنه في جيش وليم الفاتح مات المنشد ترايليفر **Traillefer** وهو ينشد أغنية رونكسفالز **Roncesvales** وفي بعض الحيان قد يغتنى المنشد إذا تولاه أحد النبلاء بالرعاية وقد تخصص له بعض الضياع والهبات القيمة. طولكن حياة من هم دون هؤلاء حظاً كانت حياة شاقة إذ كان المنشد يتسكع في الطرقات معرضاً نفسه لتقلبات الطقس ومعتمداً على كرم الجماهير التي يصادفها في طريقه.

وكانت الكنيسة من الناحية الرسمية تناصبه العداء، ولم يكن هناك في نظرها أي منجاة له من اللعنة الأبدية. وفي الوقت نفسه لابد أن الكنيسة قد رأت أن قصص هؤلاء المنسدين كانت تشجع الحجاج على تحمل وعثاء السفر بل إن بعض القسس قلد طريقة هؤلاء المنشدين وكانوا يقفون في الميادين العامة ويدمجون في مواعظهم بعض القصص العلماني.

على أي حال كان الراهب إنساناً قبل أي شيء وكان يجد متعة في قصص هؤلاء المنشدين. وأحياناً قد يتحول قسيس عزل من عمله الكنسي إلى منشد من هؤلاء المنشدين.

وإذا كانت الكنيسة لم تنظر بعين الارتياح إلى هؤلاء المنشدين ورفقائهم فإن الكنيسة نفسها هى التي أعادت المسرحية إلى إنجلترا.

نعم، لقد هاجمت الكنيسة المسرح في أيام الإمبراطورية الرومانية وكانت مناظره وموضوعاته تبرر هذا الهجوم.

ولكن طقوس الكنيسة ذاتها كانت تحوس عناصر مسرحية، ولذلك ما أن حل القرن العاشر الميلادي حتى كانت الطقوس قد تطورت إلى ما يشبه رواية مسرحية ففي أثناء احتفالات عيد الفصح كان القسس يمثلون بعض القصص الواردة في الإنجيل ويمثلونها وهم يرتلون باللاتينية، من ذلك حادثة زيارة النساء الثلاث للقبر الخالي وهو قبر السيد المسيح،

كان يقوم ثلاثة منهم أو من جوقة الترنيم **Choir Boys** بدور حراسة القبر، ويقترب منهم ثلاثة آخرون، ثم يرتل الفريق الأول باللاتينية بـ:

عم تبحثون في هذا الضريح، يا أتباع المسيح؟

فيجيب الآخرون في ترتيل كذلك:

عيسى الناصري، الذي صلب، أيتها الكائنات السماوية؟

فيرد الفريق الأول:

إنه لا يوجد هنا: لقد صعد كما قال من قبل.

اذهبن! وأعلن هذا، لأنه قد قام من قبره.

وهناك مجموعة مماثلة من الأعمال والألفاظ تبين زيارة الرعاة للمسيح وهو

رضيع.

ولا نعرف على وجه التأكيد كيف بدأت الكنيسة تستحسن مثل هذه التمثيليات. ويبدو أنها تطور طبيعي للطقوس والقداس الكنسي.

وربما كان أمل الكنيسة هو الرد على الحفلات التي كانت تقام في القرى أبان الحصاد، وعيد أول مايو **Mey Day**. وبالرغم من أننا لا نعلم بصفة قاطعة مصدر هذه لتمثيليات الدينية ومنشئوها إلا أنه من الجلي أنها تطورت بشكل لم تكن تتوقعه الكنيسة.

ففي بادئ للأمر كانت المسرحية الدينية مجرد جزء من قداس الكنيسة. ولكن ما أن حل القرن الثالث عشر حتى تطورت وتحولت الكنيسة وكأنها مسرح واحد بجمهور يحضر وسط لممثلين. ومن أمثال هذه المسرحية الدينية التي تناولت ميلاد المسيح ما نجده مسجلاً في **Rouen** إذ يدخل الملوك الثلاثة من شرق، وشمال وجنوب الكنيسة على التوالي ويسيرون حتى يتلاقوا عند مذبح الكنيسة، ثم يرتلون كلمات تصف أعمالهم وينشدون ويكون موكب يسير قدما إلى صحن الكنيسة بينما ترتل جوقة الترنيم **Choir boys** وتضاء نجمة على المذبح ويقترب منها الملوك الثلاثة. ويتبع ذلك حوار بينهم وينام الملوك ويوقظهم ملك يخبرهم بأن يعودوا إلى ديارهم من طريق آخر. ثم يتجمع الموكب من جديد ويتبع ذلك القداس.

من الصعب أن نتصور بالضبط ما كان يجري في المسرح ولكن لا يتأتى لنسرح حديث، باستثناء المسرح الرومي، أم يوجد هذه العلاقة الوثيقة بين المسرح وجمهور النظارة وكأنهم جميعاً وحدة متماسكة.

ويجدر بالمخرج في أيامنا هذه أن يرجع إلى هذه المسرحيات القديمة ليخرج بفكرة عن طريقة للتجديد في فن المسرحية.

مثل هذا المنظر المسرحي السابق كان يشاهده الكثيرون لمجرد التمتع به كمنظر ولذلك كانت هناك شواهد على استياء السلطات العليا للكنيسة، فالكنيسة التي

أعادت الدراما، كانت ترى أن العنصر المسرحي قد طغى على الغرض الديني. ولا يمكن تتبع ما حدث بطريقة منظمة ولو أن النتائج واضحة جلية. فبين القرنين الثالث عشر والرابع عشر انفصلت المسرحية عن الدين، إذ أنه عندما وجدت السلطات الكنيسة أن الدراما التي أنشأتها قد أصبحت مصدر قلق وإحراج أبعدتها عن الكنيسة ذاتها إلى ضواحي المدينة. وهناك بعد إجراء عدد من التغييرات اتخذت طابعاً دنيوياً متميزاً فالكلمات التي كانت لاتينية أصبحت إنجليزية، وبدلا من الخطب الدينية القصيرة ابتكرت كتابات مسرحية أطول حول القصص المستمدة من الإنجيل. ولم يعد الممثلون هم رجال الكنيسة ولكن أعضاء من النقابات العمالية. وكانت كل نقابة مسئولة عن مسرحية واحدة. وكانت هذه النقابات تتعاون في إعداد بعض المسرحيات المستمدة من الإنجيل وتقوم بتمثيلها في أيام الأعياد وخاصة في الاحتفال بخميس العهد **Corpue Christi** في مراكز مختلفة في المدينة. وكانت

مثل هذا المنظر المسرحي السابق كان يشاهده الكثيرون لمجرد التمتع به كمنظر ولذلك كانت هناك شواهد على استياء السلطات العليا للكنيسة، فالكنيسة التي أعادت الدراما، كانت ترى أن العنصر المسرحي قد طغى على الغرض الديني. ولا يمكن تتبع ما حدث بطريقة منظمة ولو أن النتائج واضحة جلية. فبين القرنين الثالث عشر والربا ع عشر انفصلت المسرحية عن الدين، إذ أنه عندما وجدت السلطات الكنيسة أن الدراما التي أنشأتها قد أصبحت مصدر قلق وإحراج أبعدتها عن الكنيسة ذاتها إلى ضواحي المدينة. وهناك بعد إجراء عدد من التغييرات اتخذت طابعاً دنيوياً متميزاً فالكلمات التي كانت لاتينية أصبحت إنجليزية، وبدلاً من القصص المستمدة من الإنجيل. ولم يعد المثلون هم رجال الكنيسة ولكن أعضاء من النقابات العمالية. وكانت كل نقابة مسئولة عن مسرحية واحدة. وكانتهذه النقابات تتعاون في إعداد بعض المسرحيات المستمدة من الإنجيل وتقوم بتمثيلها الأعياد وخاصة في الاحتفال بخميس العهد **Corpus Christi** في مراكز مختلفة في المدينة. وكانت كل مسرحية تمثل على منصة مثبت بها عجل كي تجر من مركز إلى آخر في المدينة. ويعتبر مؤرخو

المسرح مثل هذه المسرحيات الدينية ذات أهمية من الناحية التاريخية فقط، ولكن الحقيقة هى أن هذه المسرحيات مهمة في حد ذاتها. إذ هنا نجد الدراما تمثل نشاطاً اجتماعياً صادقاً يبين التعاون بين النقابات المهنية المختلفة، كل منها تستخدم أعضاءها في التمثيل كهواة.

وتبين السجلات أن هذا النشاط المسرحي كان واسع الانتشار.

ولو أن عدد المسرحيات الدينية التي لدينا محدود إلا أنه قد يصور لنا طبيعة هذا النشاط المسرحي في ذلك العهد ولقد بقيت أربعة مجموعات **Cycles** رئيسية: مجموعة تشستر **Chester** ومجموعة يورك **York** ومجموعة تاونلي**Towneley** أو **Wakefield** ثم مجموعة كفنتري**Coventry** ، وأكمل هذه المجموعات مجموعة **York** التي تمثل في سلسل من المسرحيات قصة الإنجيل من يوم الخليقة إلى يوم الحساب،

وتختلف المسرحيات في المجموعات الأربع في براعتها المسرحية ولو أنها جميعاً تتسم بالصدق والتكامل الاتي، كما قد تجد فيها أحياناً بعض الأسى والشجن، كما نرى في المسرحية التي تدور حول تضحية إبراهيم بابنه إسحق. وغالباً ما يزج في هذه المسرحيات ببعض الشخصيات المضحكة المألوفة، كما هى الحال في تصوير زوجة نوح كامرأة متنمرة.

ومن أبرز كتاب هذه المسرحيات ذاك الذي كتب خمسة مسرحيات من مجموعة تاونلي. وفي احدى مسرحياته المسماة بالراعي الثاني **The Secunda Pastorum** يبين زيارة الرعاة للمسيح هو رضيع. وتوضيح المسرحية كيف أنه لم يتقيد بنص القصة الموجودة في الإنجيل إذا أدخل شخصية سارق للغنم يسمى **Mak** وزوجته. وقد أدار أيضاً نقاشاً واقعياً عن حياة الرعاة ومتاعبهم. وأهم حادث فكاهي في هذه المسرحية هو أن ماك وزوجته ألبسا شاة مسروقة لباس طفل رضيع وخبآها في فراش، حيث اكتشفها الرعاة الآخرون آخر الأمر. ألم يدر بخلد هذا الكاتب المسرحي المجهول

التناقض بين هذه الرعاة يزورون المسيح وهو طفل رضيع؟ إنه من الصعب فعلاً أن نقدر تأثير هذه المسرحيات على الجمهور وقتذاك وإنما يجب أن نقول أنها تكون جزءاً من التراث القومي الذي ربما لم يلق التقدير الواجب منا. وكم كانت إنجلترا كئيبة عندما حرم المتطهرون **Puritans** الناس من هذه المتع.

تلت هذه المسرحيات الدينية المسرحية الأخلاقية **The Morality** التي نجد شخوصها يمثلون رذائل وفضائل مجردة. ويبدو لأول وهلة أن هذه المسرحيات أقل إمتاعاً من مسرحية فيها زوجة نوح، أو لص الغنم ماك. على أي حال تمكن بعض مؤلفي هذه المسرحيات الأخلاقية من أن يجعلوا هذه الرذائل والفضائل ترمز إلى شخصيات واقعية معاصرة.

وهكذا يهاجم البطل في مسرحية **Mankind** ثلاثة أوغاد هم: العدم وأهل المودة والعصر الحاضر. ولو أن لهذا الهجوم مغزاة الخلقي إلا أنه مثل على المسرح كهجوم مضحك قام به ثلاث من رجال العصابات.

ومما يقوم دليلاً على إمكانيات هذه المسرحية الأخلاقية في إنجلترا التأثير والنجاح المتواصل التي نالته مسرحية **Everyman** "كل إنسان" ولقد مثلت هذه المسرحية في أواخر القرن الخامس عشر، وفيها يأتي الموت داعيا "كل إنسان" إلى الله فيهجره أصحابه في الدنيا واحداً إثر واحد حتى تبقى أعماله الطيبة وحدها تصحبه في آخر محنة له. ورغماُ من أن هذه الشخصيات هى تجسيم لصفات مجردة إلا أن العلاقات فيما بينها علاقات إنسانية. وعلى الرغم من أن الدرس الأخلاقي المراد تلقينه يتحكم في الحركة المسرحية إلا أننا نجد في المسرحية تطوراً طبيعياً وغالباً ما نجد فيها واقعية صادقة وشعوراً مباشراً صادقاً بالأسى والشجن.

من الصعب أن نتتبع تطور الدراما في هذه الفترة لافتقارنا إلى كثير من الأدلة ولذا فإن المؤرخين الذين صوروا قصة المسرح على أنها قصة متصلة الحلقات قد جافو الحقيقة. من الواضح أنه بجانب المسرحية الأخلاقية كانت توجد مسرحيات قصيرة

تسمى مسرحية الفترة **Interludes**. وهذه لم تكن في شعبية المسرحيات الدينية، كما أنها لم تكن في رمزية المسرحيات الأخلاقية إذ كانت تمثل أصلاً في بيوتات السادة المتنورين في العصر التيودوري **Tudor Age**. ومن المعروف أن السير توماس مور **Sir Thomas More** كان يجد متعة في هذه التمثيليات. ومن أحسن هذا اللون المسرحي مسرحية فولجنس ولوكريس **Fulgens and Lucres** التي كتبها هنري مدول **Henry Medwell** والتي لم يعثر عليها إلا حديثاً.

وتبين قصة المسرحية لوكريس حائرة بين خطيبين، أحدهما كريم المنبت، والآخر وضيع النشأة وأخيراً تهب نفسها للأخير. مثل هذا الموضوع بماله من طابع أخلاقي لم يكن يساير نظام القصص الرمزية، والحق أن مجرد التفكير في مثل هذا الموضوع جعل الكاتب المسرحي حراً يختار من الموضوعات ما يتمشى مع مواهبه. ونجد في هذه المسرحية أيضاً بعض المشاهد الممتعة، هذا إذا لم نذكر إمتاعاً بالقصة نفسها. وتمثل هذه المناظر بعض شخصيات من النظارة على خشبة المسرح، بطريقة تذكرنا إلى حد ما بالكاتب المسرحي بيرانديللو **Pirandello**. وتفوق هذه المسرحية أي مسرحية أخرى من هذا النوع في بناءها المسرحي.

وهناك مؤلف مسرحي حول القصة الإسبانية كيليستينا **Celestina** إلى مسرحية باسم كاليستو وميليبيا **Celisto and Nelebea** وأضاع بهجة الأصل في وعظ ممل. ولقد تعرضت كثير من مسرحيات الفترة هذه لمواضيع أقل أهمية من هذه ولكنها نجحت نجاحاً أبلغ وأكبر، ومن أبسطها وأكثرها تشويقاً "مسرحية الطقس" **The Play of the Weather** التي كتبها **Heywood** هايود وطلعت سنة **١٥٣٣**. يحاول فيها جوبيتر كبير الآلهة أن يرضي كل الرغبات المتعارضة لبني الإنسان.

وتقل هذه المسرحية في حبكتها القصصية عن مسرحية فولجنس ولوكريس إلا أننا نجد بها حواراً أمتع وغالباً ما ترمي مسرحية الفترة **Interl-udes** إلى إيجاد

سلسلة مترابطة من الخطب المسلية كما تعتمد على أقل عدد مكون من الشخوص وبساطة الحبكة القصصية. وهذا ملا نراه في مسرحية **Mery Olay between the pardoner and the fth frere' the curatre and neybour pratte** ونجد فيها أربعة شخصيات محترمة تتنافس في سرد الأكاذيب ولقد كتبت هذه المسرحية حوالي سنة ١٥٢٠.

وهناك مسرحية الزوج جوهان والزوجة تيب والقسيس السير جون **Johan the husbande' Tyb the wife and Syrjohn the Preest** ولقد كتبت سنة ١٥٣٣ وتتضمن حواراً بارعاً كما نجد فيها محاولات أولية لحبك القصة ورسم الشخصيات ففيها الزوجة المسيطرة والقسيس الفاسق والزوج الجبان.

كان كثير من هذه المسرحيات مصدر متعة وفادة للسادة والسيدات في العصر التيودوري، وكثيراً ما تفتقر الفكاهة السائدة فيها إلى شيء من التهذيب كما يعوز الحركة المسرحية الاضطراد والانسجام كما ظل الباب مفتوحاً فيها العودة المواعظ والرمزية، وجدير بالذكر أنه قلما يسير التطور الأدبي في خطوط منتظمة إذ قد يحل هذا التطور فجأة وبطريقة غير متوقعة إذ من الصعب أن ندرك أن مسرحيات الفترة هذه قد كتبت في نفس القرن الذي شاهد إنتاج بعض روائع المسرح الإنجليزي.

أما كيف حدث هذا التغيير فأمر متروك لشتى الافتراضات ففي حين أنه لا يمكن إدراك كنة عبقرية مارلو **Marlowe** أو شكسبير إلا أن التغييرات التي تناولت شكل المسرحية يمكن أن تفسر جزئياً إلى عودة الاهتمام بالمسرحية الكلاسيكية.

ويفسر هذا التأثير أحياناً على أنه مفيد من كل الوجوه ولكن هذا الأمر أبعد ما يكون عن الصواب فإن حركة إحياء العلوم قد فرضت على المسرحيات القومية الناشئة نهجاً معيناً لم يتسن دائماً فهمه أو تمثله على الوجه الأكمل.

ومهما كان الكسب من هذا المنهج الجديد التي أتت به النهضة فإن المسرحية الناتجة لم تكن جزءاً من النشاط الاجتماعي الشعبي كما كانت مسرحيات المعجزات

The Miracle Plays. على أي حال إن النماذج الكلاسيكية قد أعطت المؤلفين المسرحيين جرأة وسموا في الغرض لم تصل إليه المسرحية القومية وفي مسرحيات كيد **Kyd** ومارلو وشكسبير نجم عن الإحساس بالإمكانيات الهائلة للمسرحية اتجاه إلى إدماج التراث المسرحي الكلاسيكي بكل مه هو صالح وقيم في التراث الوطني.

لقد احتوت المسرحية الكلاسيكية نماذجاً في الملهاة والمأساة وفيما يتعلق بإنجلترا كانت هذه النماذج– مع بعض الاستثناءات البسيطة– نماذج لاتينية، ويؤكد جورج جاسكوين **George Gascoigne** في الصفحة الأولى من مسرحية **Jocasta** بأنه قد استمدها من مسرحية يونانية ليوريبديس **Euripides** ولو أنه كان بالفعل يترجم عن المؤثرات اللاتينية وأفضل ما فيها ظل قومياً للنهاية، بينما كان لا يمكن للمأساة أن تتطور من مسرحيات المعجزات والمسرحيات الخلقية دون هذا المؤثر الأجنبي.

وهكذا أخذت المأساة بداية جديدة في القرن السادس عشر بفضل هذه النماذج الرومانية. وكانت مسرحيات تيرينس **Terence** وبلوتس **Plautus** هى المثل التي تحتذي في الملهاة. ويمكن أن نرى أثرها في ملهاة رالف رويستر دويستر **Ralf Roister** التي كتبها نيكولاس أوزدال **Nicolas Udal** حوالي سنة ١٥٥٣ .وتدور هذه المسرحية حول الشخص الذي يتباهى ويتفاخر دائماً، أو شخصية الجندي المتباهي **miles gloriosus** التي نجدها في الملهاة اللاتينية.

وقد تعادل روح الفكاهة في هذه المسرحية ما نجده في مسرحية الفترة إلا أن النموذج الكلاسيكي قد ساعد أودال **Udal** على بناء مسرحية كاملة البنيان بدلا من حوار فكاهي يعتمد على قليل من المواقف البسيطة.

ويمكن أن نلحظ العنصر القومي بكل جلاء ووضوح في مسرحية إبرة جمر جارتن **Gumir Gurton's Needle** التي كتبت قبل مسرحية رالف رويستر دويستر بقليل، أي حوالي سنة ١٥٥٠.

إن الموقف الرئيسي في المسرحية تافه ومضحك ألا وهو فقدان إبرة ثم العثور

عليها ولكن المؤلف أظهر مقدرة في كتابة الحوار وإلماماً بالحياة الريفية وقدرة متميزة على رسم الشخصيات التي من بينها شخصية الفلاح الأجير هودج **Hodge** التي رسمت ملامحها في وضوح وتصميم وقوة.

وهودج هذا شخصية فكاهية تنبض بالحياة دون تكلف ولا صنعة.

وفي المأساة كانت المشكلة أكثر تعقيداً، وقد يصعب علينا تقدير عبقرية كيد ومارلو شكسبير في حل هذه المشكلة وكان النموذج المعتمد في كتابه المأساة هو سينكا **Seneca** الفيلسوف الذي عاش في عصر الطاغية نيرون. وعرف سينكا بعاته الأخلاقية وبتأليفه عدد من المسرحيات الذهنية ذات القيمة الأدبية.

ولقد استخدم سينكا الأساطير الإغريقية واقتبس كثيراً من مظاهر المسرحية الإغريقية إلا أنه أستأصل العنصر الذي كان سائداً في تلك المسرحيات إذا استبدل بفكرة القدر **Fate** دافعاً نفسياً ألاصق بطبيعة البشر ألا وهو دافع الانتقام. أما الحوادث المسرحية التي تقوم عادة على سفك الدماء والعنف فكانت تجرى وفق تقارير يقدمها الرسل. ومراعاة القصد في هذه الحوادث المسرحية على النمط الكلاسيكي قد أفسح المجال أمام سينكا لكي يشبع ميله للعظات الأخلاقية عن طريق الخطب الرنانة.

وبدا كما لو كان شخصاً رومانتيكياً قد أعاد كتابة هذه المسرحيات الكلاسيكية لكي يعبر منها عن مزاجه الخاص الذي يميل إلى التعرض للفظائع والوعظ.

وكان سينكا نموذجاً خطراً ولو أن ميوله المتعددة هذه كانت لا تتعارض مع عقلية الناس في عصر الملكة الياصابات ففي مسرحياته اللاتينية كان القارئ الإليزابيثي يجد صورة للمسرح الإغريقي بموضوعاته دون الحاجة لقراءتها في لغة لا يفهمها إلا القليل من القراء. وكان ميل هؤلاء القراء للجريمة والعنف والفظائع يجد إشباعا قوياً في هذه المسرحيات الكلاسيكية وقد تبدو المواعظ الأخلاقية صعبة الاستساغة لأول وهلة إلا أن المسرحيات الأخلاقية **The Morality Plays** وجل

التراث الأدبي للعصور الوسطى قد عودوهم على هذا الوعظ.

أما في مجال البلاغة فقد كانوا ندا لسينيكا. إن أسوأ ما في الأمر هو أن سينيكا لم يكن كاتباً مسرحياً، والمشكلة الأساسية التي واجهت الكتاب في القرن السادس عشر ولو أنهم لم يدركوها تمام الإدراك هى تحويل هذه الخطب التي كان يكتبها سينيكا والهيكل المسرحي لأعماله وتبريره للعنف- تحويل كل هذه العناصر إلى مسرحية تستطيع النهوض على قدميها فوق المسرح.

ولقد ترجمت مسرحيات سينيكا ونشرت فيما بين سنتي **١٥٥٩** و **١٥٨١** وفي أثناء ذلك أي في سنة **١٥٦٢** مثلت أول مأساة إنجليزية لازالت باقية لدينا وهى مسرحية جوربودوك **Gorboduc** التي كتبها ساكفل وتوماس نورتن **Sackvile and Thomas Nortomn** وعلى الرغم من أن هذه المسرحية كتبت على نمط مسرحيات سينيكا إلا أن موضوعها إنجليزياً والدافع الرئيسي للحوادث هو تمثل الأخطار التي تتولد من اعتلاء عرش الاستقرار فيه. وكان هذا الموضوع يجد استجابة لدى جمهور المسرح الإليزابيثي الذي كان يتكون من المحامين ورجال الحاشية ونظراً لأحاديثها الطويلة المملة المكتوبة بالشعر المرسل، ونظراً لانعدام الحركة المسرحية فإن جوربودوك لم تستحوذ إلا على اهتمام الفئة المثقفة وحدها لأن انعدام الحركة المسرحية لا يتمشى مع مزاج الجمهور وقتذاك ولذلك اضطر المؤلفان نزولاً على رغبة الجماهير أن يقدما نوعاً معيناً من الحركة المسرحية إذ قدما عرضا صامتاً بين الفصول.

وتتبين رغبة الجمهور الإنجليزي في قيام حركة مسرحية أكثر عنفاً في حبهم للمسرحيات التي تعالج أحداث التاريخ، هذه المسرحيات التي تعتبر إلى حد قريب نتاجاً محلياً. وقد لا يكون ما تبقى لدينا من هذه المسرحيات من أولى هذا النوع وإنما نذكرها بصفة خاصة لأن بعضها قد مهد السبيل لشكسبير في كتابة عدد من مسرحياته من بينها: أشهر انتصارات الملك هنري الخامس التي كتبت حوالي سنة **١٥٨٨** **The Famous Victories of Henry the Fifth** ومتاعب حكم

الملك جزن ملك إنجلترا التي كتبت سنة ١٩٥٠ **The Troublesome Reign of John, king of England** والملك أسير **King Lear** التي كتبت حوالي سنة ١٥٩٤. هذه ومسرحيات أخرى مشابهة تتناول سير العظماء والملوك يتوفر فيها الحركة المسرحية ولو أنه ينقصها الكيان المسرحي، وقد كان على المسرحية إذا أريد لها أن تتطور أن تضيف إلى قوة هذا التراث القومي جمال الأسلوب وورنق التنسيق الذي تلاحظه في مآسى سينيكا.

ولقد جاء حل هذه المشكلة على يد كاتبين مسرحيين هما توماس كيد **Thomas Kyd** (١٥٥٧ –١٥٥٧) وكريستفور مارلو **Christopher Marlowe**(١٥٦٤– ١٥٩٣) ولقد قدم كيد الذي يحتمل بدايته، لكتابة المسرحية قبل مارلو بقليل، قدم للمسرح المأساة الإسبانية **The Spanish Tragedy** وهى مسرحية من النوع الذي يطلبه الجمهور إذ ذاك. ولقد اقتبس كيد عن سينيكا ما وجده مناسباً، وعلى هذا الأساس بنى مأساة شعبية جيدة البناء المسرحي كما اكتشف كيد كيف أن الشعر المرسل يمكن تحويله إلى وسيلة مفيدة من وسائل التعبير المسرحي، وتناول في مسرحيته الجرائم والفظائع كما استغل دافع الانتقام الذي أخذه عن سينيكا مع فارق هو أن شخصياته واضحة المعالم وموافقة المسرحية أكثر فاعلية كما أن في مسرحيته تماسكاً وترابطاً لا نجده عند سينيكا.

والموضوع الرئيسي الذي بنيت عليه المسرحية في حبكة قصتها المعقدة هو انتقام هيرونيمو **Heironimo** لمقتل ابنه هوراشيو **Horatio** وكان تتبع المسرحية لسلوك الأب وتفسيرها له يتسم ببراعة في التصوير لم يشهدها المسرح الإنجليزي من قبل، ولقد كتب كيد مسرحية حول موضوع هاملت **Hamlet** لا نملك نسخة منها. ومن الواضح على أية حال من معالجتها للمأساة الإسبانية أن شكسبير مدين لدرجة كبيرة لكيد الذي سبقه في الكتابة المسرحية.

أما كريستفور مارلو **Christopher Marlowe** فكان مؤلفاً مسرحياً من

خريجي كامبردج، واسع الاطلاع تمتاز حياته بكثرة تقلباتها العاصفة ونهايتها الرهيبة وبجانب عمله كمؤلف مسرحي يبدو أن مارلو اشترك في مؤامرة سياسية إذ قام بدور عميل أو جاسوس، وهناك ما يدل على أن آراءه في الفلسفة والدين كانت تعد آراء خطرة.

وأهم آثاره الأدبية أربعة مآسي كتبها فيما بين سنتي ١٥٨٧ و ١٥٩٣ وهي: تامبورلين العظيم **Tamburlaine the Great** (في جزئيين) والدكتور فاوستن **Dr. Faustus** ويهودي مالطه **The Jew of Malta** وإدوارد الثاني **Edward the Second** وتعد تامبورلين أحسن هذه المسرحيات إظهاراً لخياله، واختار مارلو بطلاً لهذه المسرحية راع قطعان من التتار كان يعيش في القرن الرابع عشر فاقت فتوحاته من سبقه من الأبطال. وكان تمبورلين طموحاً لدرجة لا يتخيلها العقل، كما كان قاسياً لدرجة غير معقولة، وكان مارلو يجد لذة في هذه العواطف المتطرفة حتى يبدو أنه هو نفسه كان يتهكم على أسلوبه هذا. ويتخذ المنظر الذي ربط فيه تامبولين ملوكاً من آسيا في لجام عربته، يتخذ دائماً مادة للتهكم على المسرحية في عصر الملكة الياصابات. ولم يكتف مارلو بتصوير تامبورلين كبطل لا يجاري في شدته وغزواته بل ايغ عليه نزعة السيطرة ومسحة فلسفية لتبريرها فهو يمثل شخصية الإنسان بمفرده وحيداً تحت قباب السموات– متحدياً بقوته الناس والآلهة لم يهزمه أي عدو إلا الموت، أي نفس العدو الذي يتربص لبني البشر في مسرحية **Everyman** التي سبق ذكرها.

ولكن الاختلاف بين مارلو ومؤلف هذه المسرحية الأخيرة يعكس التباين بين وجهتي النظر السائدتين في كل من العصور الوسطى وعصر النهضة. فمؤلف مسرحية **Everyman** كان يشعر أن الحياة الدنيا ما هى إلا معبر للروح، يعتمد الأمل في النجاح فيها على التسليم الصادق بمشيئة الله. في حين أن مارلو الذي كان يعلم أن الموت بالمرصاد كان يتحدى الإرادة الإلهية معتقداً أن السعي وراء العظمة في هذه الحياة الدنيوية فيه الجزاء الكافي مهما يحدث. والتفكير في الشخصية المسرحية على

هذا النحو ورسمها بكل جرأة وعظمة لم يسبقه إليها أحد من كتاب المسرح الإنجليزي. كما أن مارلو أتقن ما يسمى "البيت العظيم" **the mighty line**، أي كان يتقن الشعر المرسل الذي يشمل روائع اللفتات، وتعلق هذه الأبيات في أذهان جماهير النظارة الذين يشاهدون هذه المسرحية، ولو أن أعظم هذه الأبيات وأروعها لك التي يرددها "تامبرولين" عندما رأى نفسه ماضياً في عزمه كالكواكت السيارة لا تمل الحركة ويجد أن سعادته في:

أن أنضج الفواكه طرأ.

النعيم المقيم والسعادة الفريدة.

هو التربع على ملكوت الأرض.

ولا يتأثر هذا السعي لتحقيق العظمة المادية في تامبرولين بالقيم المسيحية التي تتعارض معه. ولكن هذه المشكلة يواجهها مارلو في مسرحية الدكتور فاوستس **Dr. Faustus** التي استخدم فيها أسطورة ألمانية تدور حول ساحر با ع نفسه للشيطان في سبيل الحصول على المعرفة الشاملة. وإذا كانت مسرحية تامبورلين تشف عن العزم على قهر الصعاب المادية فإن مسرحية الدكتور فاوستس تتناول نتائج هذا السعي من النواحي النفسية التي تعتري الإنسان ولا تعد هذه المسرحية ناجحة تمام النجاح– فمناظرها الافتتاحية التي يقايض فيها فاوست بروحه مقابل الحصول على المعرفة غاية في الروعة وكذلك تصويره للمشهد الأخير ساعة أن حل الجزاء. هذا المشهد الأخير يصل إلى درجة من عمق التأثير لم يصل إليه مارلو في أي مسرحية من مسرحياته. ونقطة الضعف نجدها في مشاهد المسرحية الوسطى إذ أن بعضها فيه شيء كثير من المغالاة والجمود حتى لا تكاد تقرب من المهازل وبلغ من قصور هذه المشاهد أن شك البعض في نسبتها إلى مارلو.

أما عن يهودي مالطه **The Jew ot Malta** فليس بها الشعر الرائع الي نجده في مسرحيات مارلو السابقة كما لا نجد فيها روعة رسم الشخوص، فهى أقرب إلى

الميلودراما **Melodrama** كما أننا لا نصدق القول إذا زعمنا أن مارلو بكتابة يهودي مالطة كان يتهكم على عمله السابق.

وتدور هذه المسرحية حول يهودي يسمى بارلباس **Barabas** كان يلقي من المسيحيين سوء المعاملة مما جعله يفكر في الانتقام منهم باعتناق مذهب ميكيافيللي في معاملة البشر، هذا المذهب الذي فهمه مارلو على أنه ارتكاب سلسلة من الجرائم الوحشية التي لا يصدقها العقل لدرجة أنه من الصعب أن نعتقد أن الجمهور الإليزابيثي رغم ميله للعنف كان يأخذ هذه الجرائم محمل الجد.

وإذا قارنا إدوارد الثاني **Edwaed the Second** بيهودي مالطه نجد الأولى أكثر اتزاناً في نظرتها

وتعد تامبورلين أحسن هذه المسرحيات إظهاراً لخياله، واختار مارلو بطلا لهذه المسرحية راع قطعان من التتار كان يعيش في القرن الرابع عشر فاقت فتوحاته من سبقه من الأبطال. وكان تمبورلين طموحا لدرجة لا يتخيلها العقل، كما كان قاسيا لدرجة غير معقولة. وكان مارلو يجد لذة في هذه العواطف المتطرفة حتى يبدو أنه هو نفسه كان يتهكم على أسلوبه هذا. ويتخذ المنظر الذي ربط فيه تامبولين ملوكا من آسيا في لجام عربته، يتخذ دائما مادة للتهكم على المسرحية في عصر الملكة الياصابات. ولم يكتف مارلو بتصوير تامبورلين كبطل لايجارى في شدته وغزواته بل أسبغ عليه نزعة السيطرة ومسحة فلسفية لتبريرها فهو يمثل شخصية الإنسان بمفرده وحيدا تحت قباب السموات- متحديا بقوته الناس والآلهة لم يهزمه أي عدو إلا الموت، أي نفس العدو الذي يتربص لبنى البشر في مسرحية **Everyman** التي سبق ذكرها.

ولكن الاختلاف بين مارلو ومؤلف هذه المسرحية الأخيرة يعكس التباين بين وجهتي النظر السائدتين في كل من العصور الوسطى وعصر النهضة. فمؤلف مسرحية **Everyman** كان يشعر أن الحياة ما هي إلا معبر للروح، يعتمد الأمل في النجاح

فيها على التسليم الصادق بمشيته الله. في حين أن مارلو الذي كان يعلم أن الموت بالمرصاد كان يتحدى الإرادة الإلهية معتقداً أن السعي وراء العظمة في هذه الحياة الدنيوية فيه الجزاء الكافي مهما يحدث. والتفكير في الشخصية المسرحية على هذا النحو ورسمها بكل جرأة وعظمة لم يسبقه إليها أحد من كتاب المسرح الإنجليزي. كما أن مارلو أتقن ما يسمى "البيت العظيم" **the mighiy line**، أي كان يتقن الشعر المرسل الذي يشمل روائع اللفتات. وتعلق هذه الأبيات في أذهان جماهير النظارة تلذين يشاهدون هذه المسرحية. ولو أن أعظم هذه الأبيات وأروعها الك التي يرددها "تامبرولين" عندما رأي نفسه ماضياً في عزمه كالكوا كمت السيارة لا تمل الحركة ويجد أن سعادته في:

أن أنضج الفوا كه طرا.

النعيم المقيم والسعادة الفريدة.

هو التربع على ملكوت الأرض.

ولا يتأثر هذا السعي لتحقيق العظمة المادية في تامبرولين بالقيم المسيحية التي تتعارض معه.. ولكن هذه المشكلة يواجهها مارلو في مسرحية الدكتور فاوستنس **Dr. Faustus** التي استخدم فيها أسطورة المانية تدور حول ساحر باع نفس للشيطان في سبيل الحصول على المعرفة الشاملة. وإذا كانت مسرحية تامبورلين تكشف عن العزم على قهر الصعاب المادية فإن مسرحية الدكتور فارستس تتناول نتاتج هذا السعي من النواحي النفسية التي تعترى الإنسان. ولا تعد هذه المسرحية ناجحة تمام النجاح– فمناظرها الافتتاحية التي يقايض فيها فاوست بروحه مقابل الحصول على المعرفة غاية في الروعة وكذلك تصويره للمشهد الأخير ساعة أن حل الجزاء. هذا المشهد الأخير يصل إلى درجة من عمق التأثير لم يصل إليه مارلو في أي مسرحية من مسرحياته. ونقطة الضعف نجدها في مشاهد المسرحية الوسطى إد أن بعضها فيه شيء كثير من المغالاة والجمود حتى لا تكاد تقرب من المهازل وبلغ من قصور هذه المشاهد أن

شك البعض فسي نسبتها إلى مارلو.

أما عن يهودي مالطة **The Jew ot Malfa** فليس بها الشعر الرائع الذي نجده في مسرحيات مارلو السابقة كما لا نجد فيها روعة رسم الشخوص، فهي أقرب إلى الميلودراما **Melodrama** كما أننا لا نصدق القول إذا زعمنا أن مارلو بكتابة يهودي مالطة كان يتهكم على عمله السابق. وتدور هذه المسرحية حول يهودي يسمى باراباس **Barabas** كان يلقى من المسيحيين سوء المعاملة مما جعله يفكر في الانتقام منهم باعتناق مذهب ميكيافيللي في معاملة البشر، هذا المذهب الذي فهمه مارلو على أنه ارتكاب سلسلة من الجرائم الوحشي التي لا يصدقها العقل لدرجة أنه من الصعب أن نعتقد أن الجمهور الا ليزابيثي رغم ميله للعنف كان يأخذ هذه الجرائم محمل الجد.

وإذا قارنا إدوارد الثاني **Edward the Second** يهودي مالطة نجد الأولى أكثر ارتزانا في نظرتها وفي أحكام كيانها المسرحي من أي مسرحية أخرى لمارلو وبينما تفتقر إلى سحر تامبورلين وحرارتها إلا أنها تتسم بتنوع أكثر في رسم الشخوص لدرجة لم ترق إليها تامبورلين.

ولقد عالج مارلو في هذه المسرحية موضوعا من التاريخ الإنجليزي أخذه عن المسرحيات التاريخية القديمة التي ليس لها شكل منظم فأخذها مارلو وشكلها وحولها إلى مأساة حقيقية. والشخصية الرئيسية في المسرحية هي شخصية إدوارد الثاني نفسه. وبدلا من أن يميزه بحب السيطرة والتعالى كما هى الحال في تامبورلين وفاوستس جعله شخصا ضعيفا رقيق الحاشية.

ولقد خلع مارلو على المأساة شعره المرسل وجعله أداة رافعة للتعبير. وعلى أنه. وإن تناسب كأداة للتعبير عن معاني البطولة والروعة إلا أنه كان أقل طواعية في التعبير عن مشاكل الحياة اليومية.. ولقد أضفى مارلو على المأساة أيضا منهجه في رسم الشخوص وأوحى بطريقة عامة بالإمكانيات الهائلة للمأساة أما مساهمته في بناء

الحبكة والعمل المسرحي فإنها أقل شأنها من مساهمته في الميدان السالف الذكر. وعلى الرغم من أن كيد لا يقارن بمارلو من الناحية الشعرية إلا أنه يزه في بناء مسرحياته وبينما عير حيز الفكاهة الريفية التي نلمسها في مسرحية إبرة جمر جارتون وألمع الكتاب الذين عالجوا الملهاة قبل شكسبير هو جون للى **John Lyly** (١٥٥٤– ٢٦٠٦) الذي كتب أيضا قصة يوفويز **Euphues**. وكان للى يتجه بنظره لجمهور من رجال البلاط كما كان ممثلوه من الأطفال. ومن الصعب أن ندرك أن العواطف الرقيقة التي تمتاز بها مسرحياته وموانعها المعقدة المستمدة من الأساطير تنتمي إلى نفس العصر الذي كتبت فيه مسرحية تامبورلين خطبها الرناية ومسرحية "المأساة الأسبانية" التي تلطخ خشبة المسرح بالدماء. على أي حال إن سحر المسرح في عصر الملكة اليصابات يعود إلى قدرته على تمثيل كل هذه الاتجاهات بل قد تجد كل هذه الاتجاهات مجتمعة في مسرحية واحدة.

وقد وصل إلينا عدد من مسرحيات "للى" منها كامباسب **Campaspe** (١٥٨٤) وسافووفاو **Sapno and Phao** (١٥٨٤) وجلاثيا **Ganathea** سنة ١٥٨٨ واندييميون **Endinilon** ١٥٨٨ وميداس **Midas** حوالى ١٥٨٩ والأم يومي **Mother Bombie** وتحول الحب **Metamorphoses Loves** حوالى سنة ١٥٩٤ والمرآة في القمر**The Woman in the Moon** حوالى سنة ٥٩٤ وكل هذه المسرحيات كتبت نثرا باستثناء المرأة في القمر التي هي تحكم على الفساد وتتناول كل مسرحيات للى مواضيع أسطورية ما عدا الأم بوسى التي تناولت موضوعا معاصراً. ويندر أن نجد ناقدا قد وفي للي حقه من التقدير وذلك لأن شكسبير جاء في أعقابه مباشرة، ونلحظ في مسرحيات للي قدرة على الابتكار، كما تجمع هذه المسرحيات عناصر المهزلة الواقعية وتعقيد الملهاة اللاتينية ورمزية المسرحيات الأخلاقية. وكان للي يجمع كل هذه العناصر في كيان جديد يسوده جو حالم رقيق رومانتيكى. وكان للي يكتب وعيناه على الملكة اليصابات وعلى جمهور رجال البلاط ولذا فقد تجاوبت أساطيره مع روح العصر السائدة.

وبينما كان للي يعمل في اتجاه واحد كان هناك عدد من معاصريه يحاول مختلف الاتجاهات فكان روبرت جرين **Robert Grttne** (١٥٦٠– ١٥٩٢) الذي كان يتقن أنواعا عدة في الكتابة الأدبية الإليزابيت. إذ كان شاعرا وقصاصا وكاتب مقالات وكان يرمى إلى إرضاء الجمهور عن طريق احتذائه مارلو ولكن بشكل غير متقن مما جعل مسرحية الفونس واور لاندو **Alphonsus and Orlando Furioso** تبدو عند قراءتها كأنها تقليد تهكمى لمارلو. ولقد اكتشف جرين موهبته المسرحية في كتابة الملهاة فكتب مسرحية الراهب بيكون والراهب بنحاى **Friar Bacon and Frlar Bungay** (حوالى سنة ١٥٨٩) وجيمس الرابع **James the Fourth** ١٥٩١. وحاول أن يخلق حبكة مسرحية تتضمن شخصيات من مختلف الطبقات الاجتماعية وحوادث تتباين في درجة واقعيتها، يسودها جو من الخيال الرمانسى يحقق لها وحدة شاملة. فقي مسرحية الراهب بيكون يختلط السحرة برجال الحاشية والملوك، ويغازل أمير ويلزمار جريت بائعة اللبن في فريسنجفيلد **Fresslngfield**. وفي مسرحية الملك جيمس الرابع يعيش ملوك انجلترة واسكتلندة في نفس المسرحية مع أوبيرون ملك الجان. وعلى الرغم من أن هناك بونا شاسعا بين هذه المسرحية ومسرحية "حلم ليلة صيف" شكسبيرإلا أنها تمهد السبيل إليها.

ومن بين مؤلفى المسرحيات في هذا العصر جورج بيل **George peele** (١٥٥٨– ١٥٩٨) وهو شخصية يصعب تحديد معالمها فمسرحية مهاجمة باريس **The Arraignment of Paris** التي ربما كانت أول إنتاج له، مسرحية تعتمد على الأساطير وكتبت لكى تمثل أمام جمهور من رجال البلاط بل لقد مثلت أمام الملكة اليصابات نفسها. وتنهج هذه المسرحية نهج للي **Lyly**– ولو أن بيل يقل عنه في مقدرته على تنظيم الكيان المسرحي وإن كان يعوض هذا النقص بمواهبه الغنائية ومحسنانه البديعة.

أما مسرحية داود وبلشسيب **David and Belthsabe** فهي حلقة اتصال هامة بالمسرحية الدينية القديمة. ولقد بدأها بموضوع مستمد من الإنجيل ولكنه

يستطرد في هذا الموضوع من أجل القصة ذاتها لكى يجد فرصة ليستخدم شعره الخيالي وأحسن مسرحية نذكرها له– بل ذكرها ملتون **Milton** في قصيدة كوموس **Comus**، كما ذكرها آخرون– هي مسرحية "حكاية الزوجات العجائز" **The cld Wives Tale** التي تستهل بافتتاحية رومانتيكية بديعة وتنتهى إلى نقد مسرحي ساخر.

وما أن حلت السنوات العشر الأخيرة للقرن السادس عشر حتى كان المسرح في انجلترا قد توطدت دعائمه ولكن كانت هناك ظروف معقدة تتحكم في النشاط المسرحي. ففي لندن كان الموقف يتلخص ببساطة في ترحيب البلاط بالمسرح بينما نرى السلطات المدنية سواء بدوافع دينية متزمتة أو لأسباب اجتماعية تنظر إلى المسرح على أنه مصدر من مصادر المضايقة الشديدة. ولذلك كان مخرجو المسرحيات الذين يريدون تقديم مسرحيات للبلاط والجمهور في الوقت نفسه يتحاشون هذه السلطات المدنية بعرض مسرحياتهم خارج أسوار المدينة.

وفي أول الأمر كانت تمثل المسرحيات في أفنية الفنادق الصغيرة ولكن في سنة ١٥٨٦ بنى مسرح شورد يتش **Shoreditch** خارج أسوار مدينة لندن. أما المسرح الوحيد الذي كان داخل نطاق لندن في القرن السادس عشر فهو مسرح بلا كفر ابرز**Blackfriars** حيث كان يقوم بالتمثيل الأحداث. وكان الممثل يواجه صعوبات جمة إذ أنه حتى ذلك الوقت لم يكن القانون يعترف بمهنته بل كان يتعرض لمعاملة كمعاملة الصعاليك المجرمين.

فلم يكن يد والحالة هذه من أن يرتدى الممثلون رداء اتباع أحد اللوردات أو كبار الموظفين.. وكان لهذا فضل حمايتهم من القانون ولو أنه من الناحية الاقتصادية جعلهم يعتمدون اعتماد كاملا على ممارسة فتهم. وهكذا كانت الفرق التمثيلية في عصر الملكة اليصابات تتخذ اسم فرقة الملكة أو فرقة أمير البحر أو فرقة كبير الياوران أو اسم أي نبيل يخلع عليهم حماية القانون.

ويختلف المسرح الشعبي في القرن السادس عشر عن المسرح الحديث اختلافا بينا إذ كان المسرح مكشوفا غير مزود بإضاءة صناعية ولذلك كانت تعوض المسرحيات في وضح النهار. وكانت خشبة المسرح عبارة عن منصة مرتفعة ومن خلفها الكواليس مرفوعة على عمدوا لها سقف. وتوجد في أعلى هذه الكواليس شرفة يعلن منها قارع الطبلة بداية المسرحية كما يبدو منها علم أنباء تمثيل المسرحية.

ولم يكن المسرح مزودا بستارة كما كانت الجماهير تحيط بالمنصة الرئيسية من جوانبها الثلاث بل كان الخاصة من الناس يسمح لهم بالجلوس على خشبة المسرح ذاتها، ولم يظهر هاملت في عصر الملكة إليصابات على خشبة مسرح يبدو كإطار الصورة **Picture- frame** وينظر إلى المكان المظلم الذي يجلس فيه الجمهور بل كان هاملت يقف في وضح النهار على منصة عالية يلقى منها بالأحاديث التي يخاطب فيها نفسه وسط الجماهير الذي تحيط به. وترتب علي قيام هذه العلاقة الوطيدة بين المسرح والجمهور، بين هذه المنصة المكشوفة والجمهور نفسه استحالة الاستعانة بالمناظر إلا في قليل من الحالات الضرورية جدا. وكان على الشاعر أن يهيئ الجو الذي تعيش فيه المسرحية عن طريق الكلام وكانت الملابس الأنيقة المالية التي يحتاج إعدادها إلى جهود كبيرة، كانت تضفى لونا على المناظر التي تبدو وكان ما وراءها فراغ خال إلى حدما. وإلى الوراء من خشبة غرفة صغيرة بها ستارة يمكن أن تظهر منها بعض الحركات التمثيلية أما قاعة النظارة فكانت بيضاوية الشكل يقف عامة الجمهور في جناتها إلا المكان الذي تحتله منصة المسرح العالية. وحول المسرح كانت هناك شرفات لجلوس المتفرجين يمتد إحداها أحيانا خلف المسرح كما كانت تستخدم في بعض المناسبات لتمثيل الجدار العلوى لقلعة من القلاع أو لتمثيل الشرفة التي كانت تجلس فيها حو لبيبت وكان جانب من أحد الشرفات السفلى يحتله الموسيقيون الذين هرعوا لخدمة المسرح بفهم في عصر الملكة اليصابات.

وفي القرن السابع عشر زادت أهمية المسرح الغير المكشوف على نمط مسرح بلا كفر ايرز **Blackiriars**. وكانت هذه المسارح الخاصة تستخدم الإضاءة

الصناعية كما كانت تشجع القيام ببعض الحيل المسرحية المعقدة. وفي عهد الملك شارل الثاني وبفضل هذا المهندس المعماري الكبير إنيجو جونز **lingo Jones** شاعت الحفلات التنكرية في البلاط الملكي. ولقد بدا في هذه الحفلات الاهتمام بتصميم المناظر واستخدام الأدوات المسرحية، وكان من أثر هذه الحفلات التنكرية أن زادت العناية بتصميم المناظر في المسارح الخاصة التي انتشرت في القرن السابع عشر.

الفصلالسابع

المسرحية الإنجليزية من شكسبير إلى شريدان

ظهر وليم شكسبير في القرن السادس عشر على المسرح الشعبي (١٦١٦- ١٥٦٤) كممثل وكاتب مسرحي وأسهم في تمويل الفرق المسرحية. ولقد كتب الكثير عن مسرحياته وفكر الناس كثيرا في الحقائق القليلة المعروفة غنها حتى أن تناولها بإيجاز على هذا النحو قد يؤدى إلى ترديد بعض الآراء المعروفة. أما عن حياته فيكفى أن نقول دون نحيز أنه من الواضح أن هذا الرجل الذي نشأ في سترانفورد **Stralford** هو الذي كتب هذه المسرحيات وأنه كان واسع الاطلاع وإنه قد واتته فرص للاختلاط بالعظماء أكثر مما يظن البعض من النفاد أما عن شخصيته فنستطيع أن نؤكد أنه كان يتمتع بهذا الإلهام المطلق الذي مكنه من الإفادة من كل ما حوله مهما كان نافها ومكنه من هذا التركيز الذي هو صفة لازمة من صفات العبقرية.

أما عن فنه وعلاقته بالأفكار والآراء فإنه من الواضح. رغم التقسيمات والنبوبيات التي أدخلها المؤرخون على مسرحياته، أنه اقسم بوجهة نظر ثابتة للحياة. ففي السلوك الإنساني، كانت دائما تسيطر عليه فكرة الوفاء والخيانة ومالها من نتائج في الحياة الإنسانية، وفي التعبير عن العواطف التي كثيرا ما كانت تأسر النفوس بمباهجها، كان يتأمل دائماً النضال الدائب بين العقل والعاطفة والفوضى التي تنشب عندما يغيب حكم العقل. وكان يترك لشخوصه الحرية في العيش كيفها أرادت فتصل إلى أقصى مراتب الخير أو الشر. ولكنه كان دائما يشعر بأنها تعيش في عالم أخلاقي، عالم يعمل وفق إرادة إلهية. وبينما نراه ثابتا على هذه العقيدة إذا بفته يسمح بتنوع لاحد له في التقلبات العاطفية. وكلما تطور فنه ونما زادت نظرته للحياة عمقا.

كان شيكسبير يكتب للمسرح المعاصر مستغلا إمكانياته بكل إبداع ويدلنا

كلام الممثلين في المناظر التي ظهر فيها بعض أفراد فرقة مسرحية في هاملت **Hamlet** أن شيكسبير كان يشعر بالقيود التي تحد من مقدرة الممثل في تفهم دوره حسبما يراه، وتحد كذلك من قدرة الجمهور على التذوق الفني. ولكنه كان يوجه جمهور النظارة في عهده ويحاول إرضاء مطالبه ورغباته ويصمم مسرحياته على أساس إرضاء الجمهور والبلاط في الوقت نفسه، وذلك لكي ينافس المسرح أنواع التسلية الأخرى من أمثال مباريات صراع الدببة مع الكلاب. واشبع شكسبير جمهوره وأمتعه بمستويات متنوعة في التذوق بل كان يدمج كل هذه المستويات المختلفة في مسرحية واحدة. فمسرحية "هاملت" أو مسرحية "عطيل، قد يصيب منها منعة هؤلاء الذين يحبون الميلو دراما **melodrama** فقط، ولكن وراء هذا العنصر الميلودرامى نجد رسما دقيقاً للشخصيات ولغة لا تبارى فيها توحى به من شتى المعاني. لقد كان غرض شيكسبير الأول إرضاء الجمهور، ولكن هذا لم يكن ليكفي في حد ذاته إذ كان عليه أن يشبع هوايته أيضا، فمن الواضح من مسرحيتي هاملت والملك لير أنه كان يكتب المسرحية كما كانت تمليه عليه عقبريته وهو يعلم أنه لابد من تعديل أو تحوير النص قبل أن يصل إلى خشبة المسرح.

وكان شيكسبير يجمع إلى مهارته في الابتكار المسرحى عبقرية في الملاءمة بين ضرورات الشعر ولغة المسرح ويبدو أحيانا في أول مسرحياته أن لغة الشغر كانت تستهويه في حد ذاتها ولكنه أخذ نفسه شيئا فشتيا بملاءمة الكلمات للغرض المسرحي. وكان الميدان الذي يستمد منه شكسبير صورة الشعرية أوسع نطاقا من أي شاعر آخر كما كانت هذه الصور الشعرية دليلا على أن اهتمامه لم يقف عند حد، كما أنه لم يكن غافلا عن القدرة التي تكمن بين جنباته. ولسوء الحظ لم تسمح ظروف عصره بنشر نسخ معتمدة مضبوطة لمسرحياته ولقد نشر بعضها في حياته في فسخ مشوهة لا يعتد بها يطلق عليها **Quartos** ولو أن ظروف نشر **Quartoll** الثاني لمسرحية هاملت تدل على أن شيكسبير كان متهما بمصير عمله. وبعد موته جمع اثنان من زملائه الممثلين مؤلفاته كلها في نسخة **Folloll** سنة ١٦٢٣.

وكان أول ما كتبه من مسرحيات يعالج التاريخ الإنجليزي: إذ كتب، وحده أو ربما مع الغير، ثلاث مسرحيات عن حكم هيرى السادس. وكانت هذه بداية معالجته للتاريخ الإنجليزي من حكم الملك رتشرد الثاني إلى رتشرد الثالث. وتبين هذه المجموعة من المسرحيات مدى تفوقه أكثر من أي مجموعة أخرى. ولقد اعتمد شيكسبير في مسرحياته التاريخية الأولى على النماذج الموجودة في ذلك الوقت.

فهنرى السادس (الجزء الأول والثاني والثالث) تشبه في طريقة سرد حوادثها المسرحيات القديمة التي تعالج سير الأبطال ولو أنها تمتاز بالدقة في رسم الشخصيات وتظهر هذه الدقة على وجه الخصوص في تصويره لعامة الناس الذين يظهرون في المناظر التي يظهر فيها الثائر جاك كيد **Jack Cade** . وفي رتشرد الثاني والثالث طبق شيكسبير أسلوب المأساة على المسرحية التاريخية محتذيا في ذلك حذو مارلو. وفي هنرى الرابع بجزئيه حرر نفسه من التقيد بنموذج معاصر يحتذى وأخرج مسرحية، على الرغم من كونها تاريخية، إلا أنها تسمح بمناظر فكاهية كتلك المشاهد التي يبدو فيها فولستاف **Falstaff** ورفقاؤه. ولقد خلع شاكسبير على المادة التاريخية كياناً مسرحيا بهذا التوازن الواضح بين الشخصيات، بينما ربط المسرحية بعالم أكبر وبالمجرى العام للحوادث بتناوله هذه العلاقات الإنسانية بين الأمير هال **Hal** ووالده الملك هنرى الرابع. كما أن فولستاف لا يعد عنصراً فكاهياً فحسب. إذ قد يدفعنا القول أن فلسفته وخاصة حديثه عن الشرف الذي يتناقض مع المجرى العام للحوادث، والخطب الرنانة التي كان يلقيها هو تسبير **Holspur**، تجعل من المسرحية تهكما على تصرفات القادة والزعماء وألا عيبهم وعلى الحروب التي تتمخض عن هذه السياسة. أما هنرى الخامس بما فيها من روعة العمل الوطني فهي لا تقل عن هنرى الرابع في كيانها المسرحى المبتكر. وتبدو مهارة شيكسبير في استبعاد شخصية فولستاف في أول المسرحية حتى لا يعوق بهيكله الضخم الحركة المسرحية التي تتبع ذلك. وكان يعتمد في كل مسرحياته التاريخية على سير العظماء التي كتبها روفاتيل هو لنشد **Raphael Holinshed** وعلى مصادر أخرى. كانت هذه المصادر تمده

بسجل الحوادث، التي يفهمها ويقدرها حسبما يرى. وكان شيكسبير يعرض لنا باستمرار رأيه في أن الدولة لا تقوم إلا على الإخلاص وأن الإخلاص أولى الصفات بالملوك، فهى صفة تعد أساس النظام والحكم، وبدونها تطل الفوضى برأسها القبيحة. وإذا حلت الفوضى انتفى الاطمئنان حتى بين الأب وابنه.

ولقد نضجت فكرة شيكسبير عن الملهاة عن طريق رسمه لشخصية فولستاف في المسرحيات التي تناولت حياة الملك هنرى الرابع. ولكن شيكسبير كان قد عالج الملهاة قبل ذلك. وربما كانت أولى ملاهيه "ضياع مجهود الحب" **Labours LostLoves** وهي تنم عن قدره هائلة على الابتكار وتصور حياة أشبه بحياة القصور بما فيها من آداب السلوك، وتتجلى عنايته الفائقة بالألفاظ في تهكمه على الافتعال في اللغة والأسلوب الذي كان سائدا في ذلك العصر. وفي مسرحية "سيدين من فيرونا" **Two Gentlemen of Verona** قام شيكسبير بأول تجربة له في كتابة الملهاة الرمانتيكية. وربما لم يرض عن هذه المحاولة ولذلك حاول جعل مسرحيته على نمط مسرحيات بلوتس **Plautus** في موافقها الفكاهية وهي: ملهاة الأخطاء **The Comedy of Etrors**. وساعده على تحقيق هذا شخصيتا أخوين توأمين وشخصيتا خادمين توأمين. وقد نجد في هذه المسرحية تسلية كافية ولو أن هذا يعتمد على استعانة شيكسبير بعنصر الخطأ في التعرف على بعض الشخصيات. أكثر من اعتماده على القيم الإنسانية. وفي ترويض النمرة **The Taming of the Shrew** يعود شيكسبير أو قل يقترب من العودة إلى معالجة النواحي الإنسانية إذ أن مغازلة كاترينا **Katherine** فيها حيوانية مضحكة، من النوع الذي كان يستحبه الجمهور الإليزابيثى الذي كان يضرب بالعواطف الرقية المرهقة عرض الحائط. وتضفى كل هذه التجارب سحراً خاصاً على ملهاة "حلم ليلة صيف" **A Midsummers Nights Dream** التي لم تبلغ أي مسرحية لشيكسبير ما بلغته من قوة ابتكار ومن كمال مسرحي. وقد عالج شيكسبير العنصر الرومانتيكى بخفة وظرف أضفاهما على للعاشقين ولكن عنصر الرومانس قد يصطدم بتأنيب العقل بمثلا في شخصية بوتوم

Bottom ورأس الحمار كما أن الحركة المسرحية الرومانتيكية يذكيها عنصر أن: عنصر الجان من جهة، وعنصر الأجلاف من جهة أخرى، بينما يصور الشعر جواً معيناً أعده شيكسبير بوضوح ليلائم كل أنواع الحركة المسرحية.

ولم يكتب شيكسبير بعد حلم ليلة صيف ما يدانيها في الكمال الفنى في هذا النوع من المسرحيات، ويبدو أن المسرحية قد زادت من إدراكه لكنه الملهاة الرومانتيكية ففى "جمجة بلاطحن، **Much Ado About Nothing** وكما تحب **As You Like It** والليلة الثانية عشرة لم يدخل في القصص الرومانتيكية مهارة مسرحية فحسب، بل أضفى عليها شخوصا قد رسمها رسماً بارعاً. ومن هذه المسرحيات نجد مسرحية "كما تحب، **As You Like It** وهي من المسرحيات المفضلة عند رواد المسرح الإنجليزي بحق، لخفة روحها، ولو أننا نلمح وراءهما حزنا رقيقا يتمثل عند روزالند وتتشستون من جانب، وجيكويز وغابة آردن في الجانب الآخر.

ونلاحظ أن الحوادث العارضة في المسرحية قد جاءت عفوا وإن كان هناك تحكم رائع في تصوير الجو المسرحي الملائم والتركيز على القصد الرئيسي أما مسرحية "جمجة بلا طحن، فتبين مبلغ ما تتعرض له القصة الرومانتيكية من أخطار حين تؤخذ على محمل الحد الشديد، ولو أن المسرحية ينفذها من هذا المصير ذكاء ولباقة بندكت وبياتريس وغباء دوجبارى **Dogberry** المطبق. وقد تجمعت في مسرحية الليلة الثانية عشرة كل ما في الملهاة للرمانتيكية من جمال، ففي ثنايا المشاعر للرقيقة والفكاهة للضحوك تظهر للبراعة النامة في تصوير شخصية ما لفوليو **Malvolio** على أحسن ما يكون في كل هذه المسرحيات. ولم تنقم للملهاة الرومانتيكية قائمة إلا في عالمها الخاص. فلما أن واجهت تحديا من للواقع الملموس بدا أن قيمها قد ضعفت وأصبحت زيفا. وكثيراً ما تبدو هذه الشخصيات وهى تكافح في سبيل الواقعية، بينما يحاول المؤلف الذي خلقها أن يتحكم فيها حتى لا تسير إلا في النطاق الذي رسمه لها. وهكذا نجد في تاجر البندقية **The Merchant of Venice** شيلوك **Syhlock** يتخطى عالم الخيال الذي يعيش فيه بسانيو **Bassanio**، وما به من صناديق ثلاثة

يحوى أحدها صورة بورشيا، يخطو بعيداً عن مغازلة بورشيو وجسيكا إلى عالم يرقى به إلى مستوى المأساة بوصفة يهوديا معذبا في الأرض.

ولم يرض شيكسبير كل الرضا عن عالم الخيال الذي تتميز به الملهاة الروماتنيكية. وعلى الرغم من هذا استمر يستخدم هذا الطراز المسرحي في مسرحية "العبرة بالخواتيم" **All,s Well That Ends Well** ومسرحية "كيل بكيل" **Measure for Measure** حيث نظرته للحياة أعمق لدرجة لا تتلاءم مع أضواء هذه المسرحيات اللامعة. إن هذا التناقض بين المادة القصصية والنظرة للحياة يضفى على هذه المسرحيات جواً غريبا حتى لقد أطلق عليها اسم "الملاهى المعتمة". ويبدو فيها شيكسبير يتعلق لسبب ما بالملهاة. في الوقت الذي كانت فيه المأساة هي الأسلوب المسرحي الملائم. وربما كانت نفس هذه الحالة النفسية هي التي دعته إلى كتابة مسرحية ترويلوس وكريدا **Trollus and Cressida** حيث يبدو فيها يفكر مليا ويتهكم على العالم الإغريقي الذي كانت تنسب إليه معاني البطولة وكانت سخرية شيكسبير تنصب على الخيانة في الحب والإغضاء عن الكرامة وانعدام جدوى الحرب، والأمل لا وجود له في هذه المسرحية

إن أعظم فترة كتب فيها شيكسبير المأساة هي التي بدأها بهاملت **Hamlet** والتي تشمل عطيل **Othello** وما كمبث **Macbeth** والملك لير **King Lear** وأنطونيو وكليوبترا **Antony and Cleopatra** وكوربولانوس **Coriolanus**، وهذه كلها كتبت في السنوات الست الأولى من القرن السابع عشر. على أي حال من الخطأ أن تعتبر عمل شبكسبير في المأساة محددا في نطاق هذه المسرحيات، إذ كان قد وجد من قبل في مسرحياته التي تتناول التاريخ الإنجليزي نوعا من أنواع المأساة، مهدله الطريق فيه مارلو، ونجده بوضوح في مسرحيتي ر تشرد الثاني ور تشرد الثالث. ولقد تحول شيكسبير من كتابة الملاهي الرومانتيكية إلى المأساة الرومانتيكية في مسرحية روميو وجوليت **Romeo and Juliet**. أما في مسرحية "يوليوس قيصر" **Julius Cacsar** فقد جمع فيها شيكسبير ما بين التاريخ الروماني وإدراكه لشخصية

بروتس، **Brutus** وهي شخصية تصلح مادة للماساة. فالمأساة إذن ليست مقصورة على فترة معينة من حياة شيكسبير بل نجدها في كل مراحل حياته المسرحية باستثناء المرحلة الأخيرة وفي الوقت نفسه في الفترة التي كتبت فيها أعظم مآسيه كانت نظرته للحياة أعمق وكانت مقدرته الشعرية والمسرحية قد بلغت أوجها. وتشترك هذه المآسى العظيمة في بعض المميزات، فكل منها تصف شخصية نبيلة تقع في مشكلة عويصة الحل عند ما تتكشف نقطة ضعف أو ناحية من نواحى التحيز في طبيعتها، وعلى سلوكها يتوقف مصير أمة بأسرها، لا مصيرها هي فحسب، وبينما يركز شيكسبير اهتمامه على هذا العمل الرئيسي إذا به يصف لنا العالم كله الذي يعيش فيه أبطال المأساة. ولقد كتبت كل من هذه المآسى بشكل يجعل مختلف جماهير النظارة تستجيب لهما مهما اختلفت مستويات ذكائها. فهاملت قصة قتل وانتحار وجنون لمن يريدون الميلودراما وهي لغيرهم تحليل دقيق للشخصية ومسرحية استخدم فيها شيكسبير الشعر ببراعة ودقة.

وأولى هذه المآسى العظيمة هاملت **Hamlet** وهى أشدها إحاطة بما يدور في النفس، ويتحكم في هذه المسرحية الجو الفني الذي كان سائدا في عصر النهضة بما فيه من حب الظهور والرغبة في التزود من العلم وارتكاب الجرائم. ونجد حتى الشخصية الرئيسية فيها شخصية أمير مثقف من أمراء عصر النهضة وهو أمير ذكى مكتئب منطو على نفسه. وقد لا نستطيع تفهم شخصيه هاملت تفهما كاملا شأن أي شخصية في الحياة نفسها. ولكن من الواضح أن شيكسبير قد اتخذ من هذه الشخصية وسيلة، لاستعراض المشكاة الخاصة بالتأرجح بين الرغبة في حسم الأمور والرغبة في تدبر الظروف. أما في ما كبث فقد بين لنا شيكسبير مقدرته على كتابة مسرحية أكثر تماسكا من ناحية البناء المسرحي حيث أن موضوع المسرحية متماسك كالبرهان الناصع. ولم تظهر معرفة شيكسبير لفن المسرحية قدر ظهورها في مسرحية عطيل **Othelio** لأن شخصية أياجو **Lago** التي مدحها كثير من النقاد مدينة بوجودها لمعرفة شيكسبير بمستلزمات المسرح. فإذا خطأ هذا الشرير خطوة خارج

المسرح، كما يشجعه على ذلك كثير من النقاد، فإنه سيقع في أيدى رجال الشرطة. أما الشاعر فقد تمشى مع الضرورات المسرحية بشكل يدعو إلى الإعجاب. وفي مسرحية ما كبث **Macbeth** بلغت الحركة المسرحية غاية الإبداع ولو أن هذه المسرحية كمأساة قد نالت من مدح النقاد أكثر مما تستحق، ولم يستطع ممثل إلى الآن أن يصيب شهرة بتمثيله لدور ما كبث لأنه دور يصعب تمثيله وإقناع الناس به؛ ومسرحية الملك لير أقرب المآسي إلى الملحمة فهي وعرة المسالك قريبة من الفطرة مما يذكرها بموسيقى فاجفر **Wagner** ولا يتسنى لنا أن نعطى هذه المسرحية حقها من التقدير إذا نظرنا إليها في ضوء المسرح الحديث وبمجرد أن تختفى المناظر ومستلزمات الواقعية يبدو ليير في مناظر العاصفة كأعظم شخصية في الأدب الإنجليزي قاطبة. وعلى الرغم من أنها تفتقر إلى التنوع واللطائف التي نجدها في هاملت، وعلى الرغم من أن بدايتها لا تعقل إلا أنها أكثر المآسي إثارة للإعجاب إن لم تكن أقربها إلى النفوس. إنها مسرحية تصلح للدراسة النظرية أكثر مما تصلح للمسرح وتنفرد "أنطونيو وكليوبترا" بطابع الخاص إذ لا نجد للحب في المآسي الأخرى نفس المكانة التي تشغلها هذه المسرحية ولا نجد امرأة تحتل مثل هذا المكان من شخصيات المسرحية ككليوبترا. ولقد عاب النقاد على المسرحية أنها مفككة الأوصال. ولكن أتساءل: كم من هؤلاء النقاد شاهد تمثيل المسرحية برمتها؟ إن الشخصيتين الرئيسيتين وخاصة شخصية كليوبترا لهى من الشخصيات التي أولاها شيكسبير أكبر عناية، كما أنها من أكثر الشخصيات واقعية: أما عن مسرحية كوريولانوس فهي على النقيض من ذلك مأساة لها موضوع سياسي ولها أسلوب صارم كما تتميز بمناظرها الختامية وبجمال القصد في العبارة على نمط قريب من الأسلوب الكلاسيكى. ولا نستطيع أن نعلل السبب في إنهاء شيكسبير لهذه المرحلة التي انصرف فيها إلى كتابة المآسي. وبما تغيرت نظرته للحياة أو ربما نضب معين إنتاجه. لعل هذا هو الذي دفع شيكسبير إلى المسرحية الرومانسية، بجوها المختلف عن هذا الجو الذي نجده في "قصة الشتاء" و"العاصفة". وفي المناظر الأولى لمسرحية قصة الشتاء نرى شيكسبير يعود

لمعالجة موضوع عطيل، أي الغيرة ولكن اللغة هنا تنوء بالأعباء الملقاة عليها فنجده يتخلى عن هذا الموضوع كلية ويدخل بنا في الرعوى، عالم جميل بهيج. عالم يحل فيه الوتام محل الخصام. ويمكن القول إن هذه الحالة الشعورية الأخيرة كانت دائماً أبدا موجودة وأنها جزء من تعاليم المسيحية التي تنادى بالصفح والغفران. وحتى في خاتمة مسرحية الملك لير نجدها تقرب من أن تكون اعترافا ضمنيا بمعاني الشفقة وإصلاح ذات البين. ولكنا نجد في هذه المسرحيات الأخيرة تغيراً شاملا في عانية: ولكن العاصفة في المسرحية المسماة بهذا الاسم نتمشى مع كل حركة من حركات بروسبير و **Prospero** إن هذه المسرحية الأخيرة، على أي حال. تمتاز كمسرحية حلم ليلة صيف بخاصة عجيبة إذ أنها تبدو غاصة بكل جديد مبتكر وتقترب شخصياتها من الشخصيات الرمزية أما عن الموضوع فيوحى بشتى الاتجاهات كما أن هناك وحدة في الحركة المسرحية ويسود الجمال كل شيء إذا استثنينا ما في شخصية كالبيان **Caliban** من نوازع الشر إذ يبدو أن شيكسبير بعد أن فرغ من معالجة كل نواحي الإنسانية في كتابته السابقة آثر الخروج عن عالم الإنسان وجعل من كالبان وحشاً ضارياً من صنعه هو.

ويجب ألا تكون عبقرية شيكسبير سبباً في إغفالنا لبقية الكتاب المسرحيين في عصره إذ كان هناك بن جونسون **Ben Jonson** وهو شخصية قوية مناضلة على النقيض من شيكسبير في كل شيء تقريبا وكان جونسون في كتابته المسرحية كاتبا كلاسيكيا هادفاير مى إلى الإصلاح المسرحي كما بذل جهدا مضنيا لعرض صورة واقعية للحياة في لندن في ذلك الوقت كما حاول أن يطبق قانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمن والمكان والموضوع. ولم يكن ليقر له قرار إلا إذا إسترعى انتباه الجماهير ففي بعض أشعار في مقدمات مسرحياته كان يطنطن بمزاياه، مثله مثل الأرملة التربة التي تغرى الخطاب ببناتها الغاليات اللواتى لا ترتاح إليهن النفوس. وبينما كان شيكسبير يعرض بلونت وغاية آردن كان جونسن يصور لنا أوغاد سوق بارثلوميو **Bartholomow Fair** وأوغاد حى التايمز. ومنذ أن كتب أولى مسرحياته

الناجحة "كل إنسان ومزاجه الخاص، **Every Man in his Humour** سار على نمط واحد في الكتابة ولو أن قدرته تطورت ونمت. وكانت شخصياته، على حد قوله، من ذوات المزاج الخاص أى أن عنصراً واحداً من طبيعتها يتكشف طوال المسرحية ويتعرض للسخرية. وأقرب شئ إلى هذا عند شيكسبير نجده في شخصية مالفوليو **Malvolio** في مسرحيته المسماة "الليلة الثانية عشر". ولكن جونسون يستخدم هذا النوع الجامد من الشخصية بناج كبير لكى يركز اهتمامه على العلل الأخلاقية وضعف بنى الإنسان. ولذا فإننا نجد في مسرحياته معرضاً كبيراً لهذا النوع من الشخصيات ذوى المزاج الخاص حتى حق لنا بعض الشئ أن نطاق عليه لقب "ديكنز القرن السابع عشر"، ولو أنه يفتقر إلى روح ديكنتر المرحة ورقته العاطفية.

ولقد أثر الفساد المستشرى بين الطبقة الوسطى التي اغتقت من التجارة تأثيراً عميقاً على جونسون مما أضاف إلى مسرحياته شيئاً من المرارة.

وفي أربع من مسرحياته نجد عقله القادر على الابتكار يعمل في حدوده التي رسمها لنفسه ويصيب نجاحا بارز اولو أن هذه المسرحيات لم تمثل كثيراً على المسرح الإنجليزي. وهذه المسرحيات هي: فوليون **Volpone**، والمرأة الساهية **The Silent Woman** والكيماوى **The Alchemist** وسوق بارثلوميو **Bartholomew Fair**. وأقرب هذه المسرحيات إلى الكمال المسرحي وأكثرها امتاعا هي مسرحية الكيماوي **The Alchemist** وهي أبرع ملهاة واقعية ظهرت على المسرح في عصر أليصابات أما فوليون فتتناول بالدراسة موضوع الجشع مضيقة عليه ثوب البطولة. وتشبه هذه المسرحية في عظمة ألوانها لوحات رمبراند **Rembrand** وهذا شئ لم ترق إليه مسرحياته الأخرى. أما سوق بارثلوميو فهي أقرب هذه المسرحيات شبها من قصص ديكنز وهي صورة صادقة لحياة الطبقة الدنيا في عصر الملكة أليصابات. وتقرب المرأة الساهية **The Silent Woman** من ملهاة السلوك **The Comedy of Manners** التي استمتع بها جمهور النظارة في عصر عودة الملكية. ولم يصب جونسون مثل هذا النجاح في المأساة. وليس للمأساتين

سيجانوس وكاتلين **Sepnus and Catiline**من فضل ألا أنهما محاولة لتقليد طريقة سنيكا في كتابة المآساة. ولعل لهذا ميزة التقيد بوقائع التاريخ ولكن هذا لا يكفي في حد ذاته بل قد يضلل أحيانا، إذ سوف يجمد الشعر ويصبح في جمود الغراء على حد قول تيتسون **Tennyson**، كما تنعدم الحياة من الشخصيات. وفي الحقيقة لقد تجلت عبقرية جونسون في الملهاة، إذ بلغ فيها من التأثير مبلغاً كبيرا واعتمد عليه المسرحيون في عصر عودة الملكية اعتماداً كبيرا. ومما يدعو للأسف أنه ابتداء من القرن الثامن عشر وقف اقتنان الناس وإعجابهم بشكسبير حائلا دون أن يحتل جونسون المكان اللائق في المسرح الإنجليزي.

وفي عصر شيكسبير كانت شخصية جونسون من أوضح الشخصيات وأكثرها ابتكارا كما كان أيضا أكثرهم علما. اللهم إذا استثنينا من هذا جورج تشايمان **George Chapman** (١٥٥٩– ١٦٣٤) الذي تعزى شهرته لترجمته لهو ميروس أكثر من كتابته للمسرح. وهناك ما يدل على أن تشايمان قام بعدد من الأعمال المختلفة في المسرح في عصر أليصابات، ولكن أبرز أعماله هي كتابته لثلاثة مآس تاريخية هى: يوسى دامبواه **Bussy D Ambois** وانتقام بوسى دامبواه ومآساة بيرون **Biron**. ولقد اعتمد على التاريخ الفرنسى في كتابته ولو أنه كان يمزج وقائع التاريخ بحوادث من تأليفه. وفي المسرحيتين الخاصتين يبوسى كانت المسرحية تدور في جو معاصر. وفي بوسى رسم الشخصية المتكبرة على خط شخصيات مارلو وسمح لها بحرية وجرأة في الحديث والعمل عندما يحاول أن يثبت وجوده في البلاط الفرنسي. وعندما يقرأ الواحد منا مسرحيات تشايمان لا يسعه إلا أن يتساءل عما إذا كان جمهور النظارة قد فهم مضمونها لأن الأحاديث التي يتدفق بها قلمه مليتة بالاستعارات المعقدة، فتعبير يتكدس وراء تعبير حتى ليضيق المرء بهذا العجيج المضطرب اللامع من الكلمات. فالقارئ الذى يتاح له الفراغ الكافي يستطيع أن يتدبر الجمل ويحللها ويخضعها لنظام معين يجد نفسه في مواجهة عقل فلسفي، ولكن جمهور المسرح ما لم يكن أذكى من أي جمهور معاصر فإنه يجد نفسه عاجز عن تتبع

المسرحية. ومع هذا نقد ظلمه درايدن **Dryden** حينما قال يصف أسلوبه "أنه تفكير الأقزام في توب الفظي عملاق" لأنه كان ذا عقلية جبارة.

وإذا كانت المسرحية في القرن السابع عشر تمتاز ببعض الصفات المشتركة إلا أنه ليس من الصعب التمييز بين عدد من الأنواع المتباينة منها فعنصر الواقعية الذي تمكن منه جونسون قد تبعه فيه عدد من الكتاب فتوماس ديكر **Thomas Dekker** (١٥٧٠- ١٦٤١) مزج هذه الواقعية بروح بهيجة من العاطفية الروماتنيكية. وفي عطلة الاسكاف **The Sboemakers Heliday** أعطى لنا صوراً بهيجة عن حياة الصناع ومن يتمرنون على أيديهم، وفي شخصية سيمون إير **Simon Eyre** الإسكاف الذي صار عمدة نجده يمجد حياة العمال. وفيما يلي ذلك من مسرحيات نجد مسرحية "العاهرة الطبية **The Honcst Wbore** التي يمتزج فيها الأسى بعاطفيته، كما بدت واقعيته في حرصه ويقطنه عند رسم شخصيات مسرحياته.

وبينما كان ديكر يصور حياة سكان المدن العاديين كان توماس هيود **Thomas Heywood** وخاصة في امرأة قتلها الإحسان **AWoman Killed With Kindness** يلائم المأساة مع مشاعر الطبقة الوسطى التي كانت تزداد سطوة يوما بعد يوم. وكانت هذه القيم تتعارض مع المستويات المالية التي نجدها في مسرحية عطيل لشيكسبير لأن هيود استبدل بالمأساة التي تتناول العظماء العاطفة والأخلاق الانطوائية. أما عن سكان المدن فلم يعرضوا عرضا مرضيا في المسرحية.

وهؤلاء الذين كانوا يكتبون وأنظارهم متجهة إلى البلاط كانو ايراقبون سلوك سكان لندن ويحاولون تقليدهم بعين فاحصة. ولقد استخدم بومنت وفلنشر **Braumont and Flelcher** هذه المقدرة في مسرحية **The Knight of the Burning Pestle** لينتدرا على سكان المدن وشغفهم بالقصص الرومانتيكية. ولقد ظل فلنتشر (١٥٧٩- ١٦٢٥) وبوست (١٥٨٤- ١٦١٦) يتعاونان في كتاب المسرحية لعدة سنين. ولقد

طلبهما نقاد المسرح كثيراً لمقارنتهما بشيكسبير في إنتاجهما المسرحى.

ويتجلى خبر آثارهما في ثلاث مسرحيات: فيلاستر **Philaster** وهي مسرحية بين الملهاة والمأساة، ومأساتين هما: مأساة الخادمة **The Maids Tragedy** ومأساة ملك ولا ملك **King and No King**. والعالم الذي يصورانه بعيد عن العالم المألوف إذا أقاما كيان مسرحياتها على حياة البلاط المصطنعة، وبالغا في وصف العواطف والمشاعر الفاسدة البراقة والشرف الذي قنن في شكل مجموعة من الشكليات المعقدة.

أما عن الحبكة المسرحية التي تتناسب هذه المساعر والمواضيع فهي غاية في الدقة والتعقيد ولوأنها بديعة التصميم وتسير فيها الحركة المسرحية سيراً رائعاً. كذلك نجد في الشعر رقة وجمالا يسر أن الخاطر: وفي المناظر التي تلتهب فيها المشاعر يزيد الشعر قوة. ولو طرحنا جانبا مقارنتهما بشيكسبير لو ضحت لنا مزاياهما في الكتابة المسرحية فإن المقارنة تطيح بهذه المزايا التي ينفردان بها وتصبح دقتهما عديمة الحياة وتصبح أشعارهما خلواً من العمق وتبدو حياتهما الفنية في غرابة الملابس التنكرية إذا ظهر بها الإنسان في الظهيرة.

ولقد فشل بومنت وفلنشر في الإبقاء على الطابع العادي الذي احتفظ به شيكسبير ولم ينفردا دون غيرهما بتحديد نطاق المأساة على هذا النحو.

فإنه الأربعين سنة الأولى من القرن السابع عشر شهدت أمثلة عديدة من المآسي التي تنطوي على عالم لا يمت للواقع بصلة أو مآس تسير دون مبالاة بدوافع الخير والشر بل تحدى بالفعل نواميس الكون الأخلاقية.

وأكثر هؤلاء عمقا هو جون وبستر **John Webster** (**١٥٧٥- ١٦٢٥**) الذي نذكره لمسرحيتين هما: الشيطانة البيضاء **The White Devil** ودوقة مالفى **The Duchess of Malfi**، وكلاهما يعتمد على موضوع الانتقام الذي كان موضوعا مطروقا عندما كتب شيكسبير هاملت وظل موضوعا شائعاً طوال السنوات

التي تلتها. ولقد نجح وبستر في إيجاد جو حول قصص مسرحياته، هو الجو القائم الذي ساد إيطاليا في عصر النهضة وأحل الخديعة فيه محل الخير وجعل من المؤامرة التي تحاك خيوطها بمهارة فناً رفيعاً. وتبدو مسرحياته لأول وهلة مجرد مسرحية تعتمد على العنف وأثارة الفزع. حقا إنه لم يعن كثيراً بالكيان المسرحي. فكان يقنع بتركيز جل همه في خلق مناظر مسرحية مثيرة غافلا عما إذا كانت هذه المناظر مترابطة بشكل ركبك مفتعل أم لا على أنه يتبين لنا عندما تقرأ هاتين المسرحيتين. أو نشاهدهما على المسرح أنهما أكثر من كونهما ميلو دراما. فوراء هذا الجو الذي يتصف بالعنف المسرحي يرى وبستر بعقلية الشاعر حياة قاسية فاسدة لا رحمة فيها وهذا يسمو بالعنف حتى ليصبح وجهة نظر للحياة. ولا يشعر وبستر بأي عطف تجاه شخصياته كما تدل على ذلك معالجته لشخصية دوقه مالفي. ولكنه يوحى أحيانا في بعض أشعاره الغنائية بأنه يشعر بطبيعة الكون القاسية، ويأسف أن يكون الوجود على هذا النحو. ويعجب وبستر بالشخصيات التي تتحدى لوم الحياة وتعيش عزيزة متخطبة حدود الخير والشر. غير حافلة بالثواب والعقاب. وهكذا تبرز الشيطانة البيضاء في منظر المحاكمة كأعظم شخصية في مسرحياته. فهي زانية سفاحة ولكنها على فسادها تتصف بشيء من النبل، لعله هو النبل بعينه لوقودن بالفساد المستشرى في عالمها.

أما عن سيرل تيرنر **Gyril Louneur** (١٥٧٥– ١٦٢٦) في مأساة المنتقم **The Revengers Tragedy**، ومأساة الملحد **The Athiests Tragedy** فقد رسم صورة لعالم أكثر غرابة وشذوذاً من عالم وبستر. ففي مأساة المنتقم يصور بلاطا يسوده التحلل والفظاظة وتبدو الشخصيات في فسادها وكأنها رموز للرذائل أكثر منها كائنات بشرية. وهو يوجه هذه الشخصيات المفتعلة التي تشبه الدمى بدقة معلم البالية الذي يصور مناظر مرعبة. ويعطية تحققه من الهدف الذي يرمى إليه في مسرحياته عمقا وقوة تظهر أن في الحركة المسرحية. فتيرنر مثل وبستر من قبل شاعر يوحى شعره بعالم نستطيع أن نتبين خلال ضوء المشاعل التي تكتنفه، وجوها مرعبة

ومؤامرات وحشية ومناظر فظيعة وشخص المنتقم الذي يربض هناك.

وبينما لا نربط ويستر وتيرنر إلا بنوع واحد من أنواع المسرحية إلا أن هناك كتاباً مسرحيين في هذا العصر ذوى مواهب تذهل بتعدد جوانبها. وكان كثير منهم يعمل متعاونا مع غيره مما يصعب معه تحديد المؤلف على وجه الدقة. ومثل هذه المشاكل نصادفها عندما نتكلم عن توماس مدلتسون **Thomas Middleion** (١٥٧٠- ١٦٢٧) الذي كتب ملاه، منها الملهاة الصاخبة التي تسمى "خادمة عذراء في تشيبسيد **A Chaste Maid in Cheapside**". وكتب كذلك مآس أبرزها "المتقلب **The Changeling**، وهى مسرحية تعاون في كتابتها مع وليم رولى **Willlam Rowly**. ويبدو في منذه المأساة خليط من صفات مسرحيات شيكسبير ووبستر، فموضوعها رومانتيكى وشخصياتها شريرة، ولكن نجد حول الشخصية الرئيسية وهي شخصية بياتريس وعلى الرغم من أنها هى التي حرضت على القتل، قيما إنسانية كالتي نراها في مسرحيات شاكسبير.

ولقد اضطرتها عاطفتها أن تسلم نفسها لحب شرير غليظ القلب يسمى دى فلوريس **De Flores**. وعلى الرغم من جريمتها فإنها تستحوذ على عطف الجمهور لشعورها بالفزع والوحدة.

ويشبه فيليب ماسنجر **Philip Massinher** (١٥٨٤- ١٦٣٩) مدلتون في تعدد مواهبة. ولكن فيما تختص بتاريخ المسرح كان أهم نجاح له في ملهاة عنوانها "طريقة جديدة لتسديد الديون القديمة، **A New Way to Pay old Dedts** وهنا في شخصية السير جيلز أو فرريتش **Sir Giles Overreach** يصور شخصية بخيلة تجمع بين الشح والقسوة وحب السيطرة. ويشبه ماسنجر جونسن في مقدرته على تصوير الطبيعة البشرية ولكن ما سنجر يفوق جونسن في قسوة تهكمه كما لو كان ينظر بفزع إلى الطبقة الوسطى التي كانت تثرى يوما بعد يوم والذي طمس الثراء على قلوبها فأصبحت لا تشعر بأية شفقة أو عطف. ولقد حاول ماسنجر أن يشعرهم

بالخجل حتى بعيد إلى قلوبهم بعض الحنان والشفقة بأن يعرض عليهم صورة لرذائلهم.

في السنوات التي سبقت إغلاق المتطهرين **Puritans** للمسارح في سنة ١٦٤٣ لم يكن هناك إلا تطور قليل في ميدان المسرح. وكان يبدو أن الكتاب يعودون إلى معالجة بعض المواضع القديمة ولو بشئ من المبالغة. وإذا قارنا حالة المسرح في هذه السنوات بحالته أيام دكر وشيكسبير وجونسن فإن المسرح في هذه الفترة كان قد أصابه بعض الانحلال؛ فكان يصر على العواطف المفتعلة والجرائم المعقدة وأساليب الفزع. ولم يكن هناك أي أمل في الخلاص إلا على يدشاعر. وكان أبرز مظهر للمسرحية في هذه الفترة هو جودة الشعر المستخدم فيها وهذا ما فعله جون فورد **John Ford** (١٥٨٦– ١٦٣٩) في مسرحيته "من المؤسف أنها عاهرة **It's a Pity Shes aWhore**" وفي مسرحية "القلب المحطم **The Broken Heart**، حيث استخدم الشعر ليضفي على مسرحياته شعورا رقيقاً من الآسى وهذه المسرحيات تدور مواضيعها حول هنك الأعراض والفظائع والشدود الأخلاقي وهكذا فعل جيمس شيرلى **James Shirley** (١٥٩٦– ١٦٦٦) حين عالج أيضا كثيراً من أنواع المسرحيات التي سبقته إذا جعل الشعر يسبغ عليها رونقا وبهاء لا قبل لها به من قبل.

وبقيام الحرب الأهلية في انجليز انتهت أعظم فترة في المسرح الإنجليزي إذ تغير كل شيء بعد هذا الصراع ولم يعد للمسرح نفس البهاء والرونق ولا نفس ارتباطه بكل نواحي الحياة القومية. إذ عندما بدأ مارلو كتابة مسرحياته كان الناس قريبي العهد بروح العصور الوسطى وما يكتنفها من خوف مطبق من الموت والخطيئة، كما كانوا قريبي العهد من عصر النهضة فكانوا يشعرون بعظمتها وبالمخاطر الجديدة التي كانت تتعرض لها النفس الإنسانية. كما كانت قوى المادية، بطريقة لا تكاد نلحظها، تلوث العالم مقيم جديدة لا روح فيها. ولكى تبقى هذه العظمة التي تجلت في ذلك العصر كان عليها أن تعيش منعزلة عن الحياة.

وكانت الحفلات التنكرية مجالا تعيش فيه هذه العظمة ولو أنها في بلاط آل سنيوارت كانت تبدو في صورة باهتة. وكانت هذه الحفلات التنكرية حيلة مسرحية يتعاون في إعدادها الشاعر ومصمم المسرح، كما كان قوامها الرقص والموسيقي والمناظر المعقدة. وكان من حسن حظ البلاط أن الكلمات التي كانت تستخدم في هذه الحفلات من وضع شعراء كجونسن وتشايمان وكارو **Catew** وكان التصميم المسرحي يعتمد على مهندس عظيم كاينجو جونز **Inigo Jones** وكانت المناظر المعقدة التي تستخدم في هذه الحفلات ذات أثر على المسرحية الحقيقة، كما ترى في مسرحية "العاطفة" لشيكسبير. ولكن في القرن السابع عشر لم تتمش نظرة الكاتب للحياة مع الحيل الآلية التي نحت تصرفه وتدلت الروح القومية في المسرح. على أية حال ما كان للروح القديمة أن تمو بالرغم من أن كثيرا من الروائع المسرحية سيأتي بعد ذلك.

وعندما عاد شارل الثاني إلى الحكم في سنة ١٦٦٠ أعيد فتح المبارح وإن كان النشاط المسرحي لم ينقطع انقطاعا تاما بين ١٦٤١– ١٦٦٠ بل استمر الناس يسلون أنفسهم بطريقة أو بأخرى كما لم يفس الناس فقد الكتاب. فقد أعبد تمثيل مسرحيات جونسن بعد عودة الملكية كما أنهم أولوا شيكسبير نفس الإعجاب ولو أن مسرحيات شيكسبير كانت تعدل لكى تتلائم مع عادات العصر وأساليبه. أما من الناحية الروحية فقد كان التحول عميق الأثر فلم تكن فترة عودة الملكية عصراً مقتصر على نشاط حاشية شارل الثاني ولكن العنصر أنجب بنيان **Benyan** وشهد قيام الجمعية الملكية وفلسفة لوك **Locke** ولم تكن المسرحية تمثل العصر. لأن المسرحية أصبحت وسيلة لتسلية رجال الحاشية وأولئك الذين كانوا يقلدون أساليب عيشهم تقليداً أعمى. فكانت تخاطب جانباً واحدا من حاجيات الناس وكان صمويل يبس **Samuel Pepys** من رواد المسرح وكثيرا ما كان يطبق ما كان يشاهده على خشبة المسرح كلما الفرصة بذلك ولكن بييس مؤسس الأسطول البحري لم يكن ليكشف في ذلك المسرح شيئا يتجاوب مع الجانب الأعمق. الجانب الأكثر إبداعاً

من طبيعته. ولقد تجلى تفوق هذا العصر في الملهاة. وكانت ملاهي تلك الفترة عديدة ومتنوعة وبتجلى في عمل ثلاثة من الكتاب عم ايتريج ملهاه السلوك The Comedy of Manners. وأول من اكتشف هذا النوع هو السير جورج إيتريج (١٦٣٥- ١٦٦١) في مسرحية رجل البدع The Man of Mode، ونجد في هذه الملهاة التي تحررت من كل الثغرام أخلاقي واستبعدت فيها العناصر الرومانتكية، ونجد ايثريج يصور ما كان يتجلى به السيدات والسادة في هذا العصر من ظرف في حديثهم ومجون في غرامياتهم. وكان يتسم تصويره هذا بعظمة وبراعة لفظية.

ولقد تعمق وليم وتشرلى (١٦٤٠- ١٦١٦) أكثر من ايثريج في فهم هذا العالم الذي يسوده الظرفاء الذين لا يتمسكون بأهداب الفضائل والأخلاق العامة، ولو أن وتشرلى كان يصور هذا العالم تصويرا يقسم بالنقد والسخرية. وكان وتشرلي يتميز بطبيعة عنيفة صاخبة أكثر عن أي كاتب آخر في عصره كما كان أكثرهم قلقاً واضطرابا. واقتبس في مسرحياته كثيراً من مسرحيات جونسن وموليير دون أن يحاول الملاءمة بين طبيعته العنيفة والرقة التي تكتشف عالم موليير. ولقد احتفظ لنفسه بمكان دائم على المسرح الإنجليزي بفضل أربع مسرحيات هي غرام في غابة (١٦٧١) والسيد معلم الرقص (١٦٧٣) وكان في هاتين المسرحيتين لا يزال في مرحلة التجربة: أما في الزوجة الريفية (١٦٧٥) والتاجر الأمين (١٦٧٦) The Plain Dealer فإننا نشاهد أقصى ما وصلت إليه مواهبه ولقد درس العالم الذي تناوله دراسة مستفيضه وعلمه احتذاؤه لجونسن كيف يرسم شخصية حية قوية المعالم ولقد عرض في مسرحياته المؤامرات لروح البهجة والمرح ونواحي الضعف البشرى ولو أن الإنسان يشعر بأنه يعرض لكل هذه نقده هذا على دواع أخلاقية بل على السخرية والتهكم من هذه الدعى البشرية التي تسير وراء ملذاتها والتب تجد هذه المذات في النهاية خداعة برافة كالسراب.

وقد ابتعدو ليم كونجويف Witliam Cotgreve (١٦٧٠- ١٧٢٩) وهو ألطف هؤلاء الثلاثة وأطرفهم، عن الأعماق التي وصل إليها ويشرلى وعاد إلى السطحية

المرحة التي نجدها عند إيثريج Ethacrege وقد أمكنه في الوقت نفسه أن يبزاثيريج هذا في براعة الحوار. ولقدار معلم الشهرة فجأة وبسرعة في سن الخامسة والعشرين عندما كتب ملهاة "الأعراب العجوز The Old Bachelor، (١٦٩٣) وتبع هذه المسرحية بثلاث ملاة هى: المخادع The Double Dcaler (١٩٦٤) وحب بحب Love for Love (١٦٦٥) وحال الدنيا The Way at the Woitd (١٧٠٠) وبالإضافة إلى هذه الملاهي كتب مأساة واحدة هي "العروس الحزينة" ١٦٩٧ The Mouraing قبل أي يهجر المسرح وهو في سن الثلاثين.

وتعتمد عظمة كونجريف المسرحية على تكامل نظرته للحياة وهي نظرة ترى عالما غاية في الضحالة ولكن كونجريف ويصف هذا العالم بصفة فائقة. والنصر في عالمه ليس للخير على الشر ولكن للطرفاء على والأذكياء على الأغبياء ولصبغاء المعشر على غلاظ الا كاد ولم يسمح للعاطفة أو الأخلاق أن تقتحم مجتمعاً سبيله الوحيد للنجاح مر الطباقة في التصرفات والسلوك، والأناقة في الملتبس والطراف في الحديث.

دائماً أبداً تقفل في وجه أي صيحة من صيحات الآلام الإنسانية التي قد تفسد جو المرح السائد داخله، ولكن ليس للمرء أن يعيب على الباليه أنها لا تثير نفس المشاعر التي تثيرها مأساة الملك لير أو ينتقد مو تسارت Mozart لأن موسيقاه ليست كموسيقى بيتهوفن Beethoven. إن عظمة كونجريف كفنان تعتمد إلى حد كبير على معرفته للعناصر التي كان عليه أن يستبعدها من مسرحياته حتى يظهر دون عائق مفاتن هذا للعالم البراق الذي يسعى وراء متعته الذاتية. ولقد نجح في هذا نجاحاً باهراً كما يبدو في جو الفكاهة الطبيعي الذي خلقه في هذه المسرحية التي تروعنا بيناتها المسرحي، ألاوهى مسرحية حب بحب Love for Love. ولقد تعمد أن يحدث تأثيرا أعمق في مسرحيته التالية "حال الدنيا The Way of the World حيث جعل من شخصية Millament إحدى الشخصيات الهزلية الفريدة في المسرح الإنجليزي.

ولم تسلم الملهاة في فترة ما بعد عودة الملكية بما فيها من خباتث برافة من التعرض للنقد: فقد كتب جريمى كولير **Jeremy Collier** بحثا عنوانه "عرض سريع للتحلل الخلقى والدينى الذي انتاب المسرح الإنجليزي" ولقد استعدى فيه على المسرح رجال الكنيسة والطبقة الوسطى بأسلوبه المتزن الدقيق. ولا يمكن القطع بحدوث تحسن مباشر في المسرحية إثر هذا الهجوم، ولو أن المعايير الأخلاقية للطبقة الوسطى أخذت تسيطر على المسرح شيئاً فشيئاً. وقبل هذه الكارثة كتب السير جون فاتبره **Sir John Vanburgh** مسرحية سماها "الانتكاس **The Relapse**" التي يصعب علينا أن نجد فيها أي أثر لكولير اللهم إلا قليلا من النزعات العاطفية المتناثرة وفي سنة ١٧٠٧ كتب جورج فاكهار **Guorge Farquhar** مسرحية سماها "مكايد الظرفاء **The Beauk Strategem**" التي تعد إلى حد ما همزة الوصل بين ملهاة السلوك وعالم القصة الرحيب في القرن الثامن عشر. فهنا نجد بدلاً من صالونات لندن الفندق الصغير الواقع في طريق العربات، ونجد البيت الريفي. وهنا يختلط بالسادة النجاء سواس الخيل وقطاع الطرق.

ولقد حظيت الملهاة في عصر ما بعد عودة الملكية بمنزلة لم يصل إليها أي نوع من أنواع المسرحيات. ولا تذكر مسرحيات البطولة **heroic dranta** التي كتبت في هذا العصر إلا في معرض التاريخ الأدبى. ونجد في هذا النوع الغريب من المسرحيات مبالغة في تصوير دوافع الحب والشرف كما كانت الشخصيات تتكلم برنة خطابية ثقيلة وفي أشعار منظومة على نسق البيت البطولى **heroic coupl**. وقد يجد العالم النفسي في هذه المسرحيات بعض المتعة لأنها توحى بأن جمهور النظارة الذي كانت تسود حياته المرارة والسخرية، كان يجد بعض الارتياح في أن ينسى نفسه في عالم من الأحلام ويتخيل صورة وهمية للشرف. وأبرز ما في هذه المسرحية البطولية أن درايدن **Dryden** كرس مواهبه العظيمة لخدمتها وأحسن ما كتبه من هذا النوع مسرحية **Aureogzebe** ١٦٧٥. وأغلب نثره الذي بدأه في ١٦٦٨ بكتابة "مقال عن الشعر المسرحى" كان متعلقا بهذا النوع من الكتابة المسرحية. ومن المؤسف أن كاتبا

جليل الشأن مثل درايدن يمثل هذا الموضوع الهزيل. ولما كان هذا النوع بدعا مستحدثا كان لابد وأن يختفي سريعا، وقد تناولت مسرحية "في سبيل الحب **All for Love**" موضوع قصة أنطونيو وكليوبترا الذي عالجه شيكسبير من قبل. وفي هذه المسرحية تخلى عن السخافات الشائعة في المسرحيات البطولية وقدم العمل المسرحي بإحكام وترابط مستخدما طريقة الشعر المرسل. وقد عاد توماس أوتواى **Thomas Otway** في ١٦٨٢ إلى الأسلوب المسرحي الذي كان سائدا في عصر الملكة أليصابات وأصاب فيه نجاحا أعظم من درايدن بكتابة مسرحية "حماية البندقية **Venice Preservcd**".

ولم تصل المسرحية في القرن الثامن عشر إلى نفس المستوى الرفيع الذى وصلت إليه القصة. وكان على المرء أن ينتظر حتى أواخر القرن الثامن عشر ليرى جولد سمث **Goldsmith** وشيريدان **Sheridan** وقد أسهما في تدعيم المسرح الإنجليزي في القرن الثامن عشر. ومع ذلك فليس هناك في هذا العصر ما يضاهى قصة توم جونز **Tom Jones** أو قصة تريسترام شاندى **Tristram Shandy** ومن الأسباب العديدة التي يمكن أن نذكرها في هذا الشأن أن قانون، لرخص الذي صدر سنة ١٧٣٧ **Liceusing Aet 1737** قد قيد حرية المؤلف المسرحي في التعبير، وبذا أبعد بعض العناصر الصالحة عن المسرح. ولقد كان هنرى فيلدج **Henry Fielding** مؤلفا مسرحيا قبل صدور هذا القانون ولولا وولبول **Walpole** ولولا هذا القانون لا ستغل عبقريته الناضجة في المسرح بدلا من القصة. ومنذ سنة ١٧٣٧ حتى اليوم مازال المسرح يتعثر في قيود الرقابة. ثم إنه كان من الواضح أن الطبقة الوسطى وهي طبقة التجار، كان شأنها في ازدهار لدرجة تسمح لها بفرض آرائها السقيمة على الموضوعات المسرحية: وإذا كان هذا القرن أعجز من أن يدعى التفوق في ميدان التأليف المسرحي إلا أنه يفخر باسمين بارزين في تراثنا التمثيلي. إن فن الممثل فن سريع الزوال بكل أسف، وقد ينساه الناس بعد أن يسكت تصفيق الجماهير على أثر خروجه من المسرح. وعلى الرغم من هذا فقد

أصبح اسما جاريك **Ga rrick** ومسز سيدونز **Mrs. Siddons** من الأسماء التي تحتل مكانة خالدة في التراث الإنجليزي. وكذلك كان شأن الممثل كين الذي بز في عظمته أي كاتب مسرحي ظهر في أوائل القرن التاسع عشر.

ومن أبرز الأعمال المسرحية التي ظهرت في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر "أوبرا الشحاذ" **The Beggars Opera** التي كتبها جون جاي **John Gay** في ١٧٢٨، وحتى يومنا هذا يجد الناس متعة في أغاني ما كهيث، قاطع الطريق، وبوللى **Polly** وكل هذا الجو الرعوى في نيوجيت **Newgate**، ولو أن الجماهير التي كانت تتبين فيها نقدا وتهكما على وولبول **Walpole** كانت تجد في هذا النقد حدة ومرارة. ولقد حاول جاي نفسه كما حاول غيره تقليد أوبرا الشحاذ ولكن دون جدوى وظلت هذه الأوبرا دون مثيل. ولقد انحدرت الملهاة انحدارا مؤسفا في أوائل القرن الثامن عشر بتغاليها في العاطفية، ولا يوجد تاريخ يتتبع هذه النزعة التي لا يتم بدونها تفهم الطبع الإنجليزي الحديث. ويمكن أن نعرف كلمة عاطفة **Sentiment** بأنها شعور. وفي القرن الثامن عشر وعلى الرغم مما تحتويه من فظاظة ووحشية ازدادت في الحياة والأدب هذه القدرة على الشعور. ويمكن أن نلحظ هذا الاتجاه في الحركات الدينية مثل حركة **Methodism**. كما نجد هذا الاتجاه ظاهرا في الحياة الاجتماعية في إدراك الناس المتزايد للصعوبات التي يقاسيها غالبية الشعب.

والأخطار التي تنجم عن هذه النزعة واضحة العيان، فإنها بدلا من أن تؤدى إلى التصوف الديني أدت إلى التهيج العاطفي والتصدق بدلا من الإصلاح الاجتماعي الأصيل، فطغى هذا الاتحاد العاطفي على العقل واستبدل بالمأساة الشعور بالشفقة والأسى وأسدل على مصاعب الحياة ستارا من الرقة.

وكانت نتائج هذا الاتجاه في الأدب متعددة وكانت لها في الملهاة أوخم العواقب. ومن رواد هذه النزعة ريتشرد ستيل **Richard Steele** الذي كان يشترك مع أديسون **Addison** في مجلة "المنفرج **Spectator**"، وفي مسرحيات مثل "الزوج

العطوف The Tender Husband" التي كتبها ستيل في ١٧٠٥ نجده يمجد الفضائل العائلية. ومما هو جدير بالملاحظة اختلاف جمهور النظارة الذي كان يخاطبه عن الجمهور الذي كان يخاطبه ويتشرلي وكونجريف. وتقتحم قيم الطبقة الوسطى ميدان المسرحية عندما يأتي جورج ليلو George Lillo (١٦٩٣– ١٧٣٩) الذي كحب مسرحية "تاجر من لندن" أو "تاريخ حياة جورج بارنويل The London Merchant or the History of George Barnwell" الذي يصور فيها حياة صبى من الصبيان الذين يتعلمون الحرف تصويرا جديا. ولقد كان هذا الطابع الجدى مقصورا في المسرح قبل ذلك على تصوير حياة الطبقة الراقية. وسرعان ما استجاب الناس لهذه المسرحية، بما فيها من اهتمام بالأخلاق وبموضوعها الميلودرامى. ولقد أدرك الناس أن عنصرا جديدا قد دخل المسرح حتى ولو كان الكاتب المسرحي الذي أدخله لا ينتمي إلى طبقة الأعلام. وكان هذا العنصر الجديد أهم بكثير من المسرحية التي تضمنته. فقد مهد لظهور المسرحية الاجتماعية الواقعية الحديثة.

بلغت النزعة العاطفية أعمق مدى لها في مسرحيات هيوكللى Hugh Kelly وريتشارد كامبر لاند Riehard Cumberland وعلى من يريد الاستزادة في هذه الموضوع أن يرجع إلى مسرحية كامبرلاند المسماة "رجل من جزائر الهند الغربية The West Indian" التي كتبها في ١٧٧١ لكي يبين كيف تطغى العاطفة على المسائل الإنسانية.

ولقد هرع كل من جولد سمث وشير يدان إلى نجدة المسرحية من الهاوية التي تردت فيها. ولقد كان في وسع جولد سمث (١٧٢٨– ١٧٧٤) أن يكون أحد أعلام الأدب الإنجليزي لو أنه بذلك غاية جهده في أعماله الأدبية. ولا يستسبغ القراء الآن مسرحيته الأولى "رضى الطبع ١٧٦٨ The Good Naturd Man على الرغم من تعريضها الواضح بالمغالاة في بذل الصدقات.

أما " تمسكنت حتى تمكنت" ١٧٧٣ She Stoops to Conquer فما

زالت الفرق المسرحية وخاصة فرق الهواة تقوم بتمثيلها حتى الآن، وتعتبر إلى حد ما مثلا جيداً للملهاة التي يكتبها هاو من كتاب الإنجليزية. وهى تعيد للمسرح بعد أن يختنق بالعواطف المتطرفة المصطنعة نفحات الإنسانية الأصلية. أما حبكتها المسرحية تعلى الرغم من صعوبة تصديقها إلا أنها تكفى لربط المواقف بما فيها من روح الفكاهة، كما تكفى لرسم الشخصيات رسماً واضحا جليا. أما شخصيتا هارد كاسل وتوفى لمبكن فهما يمثلان في آن واحد نوعين مختلفين من الطبائع البشرية، كما يتميز أن أيضاً بفرديتهما. وإن كانا ككل الشخصيات الهزلية صورة من عصر هما، إلا أن لهما كيانا مستقلا يمكن التعرف عليه بصرف النظر عن العصر الذي عاشا فيه.

وتعتبر ملاهي شيريدان أكثر تفوفا من ملاهى جولد سمث؛ وكانت حياة شريدان (١٧٥١– ١٨١٦) عجيبة إذا كان في آن واحد وكيل وزارة الخارجية ووزيراً للمالية. وقد اضطر لسوء الحظ أن يهجر الكتابة المسرحية في وقت مبكر ولذا تعتمد شهوته على ثلاث ملاه هي "المتنافسون **The Rivals** ١٧٧٥"، ومدرسة الفضائح **The School for Scandal** ١٧٧٧ والناقد **The Critic** ١٧٧٩، وقد أعاد شير يدان إلى الملهاة بعض الروعة التي كانت للحوار في عصر ما بعد عودة الملكية، دون أن يلجأ إلى تصوير ذلك العالم المحدود الذى كان يسوده التحلل الخلقي وقد استعاضعنه بجو رومانتيكى لطيف كما لو كان شيكسبير قد بعث حيا في مدينة باث **Bath** إبان القرن الثامن عشر. وشخصيات شريدان واضحة محددة المعالم تذكرنا بشخصيات جونسون ولو أن جو المسرحية في ملاهي شيريدان أكثر بهجة. وكان شريدان يجد نفسه مضطراً إلى مجاراة النزعة العاطفية في مسرحياته إلى حد ما "وإن كان المتفرج الفطن لا يحتاج إلى أخذها على محمل الجد. وليس في عالم شريدان أي عمق كما يخلو من التجديد في تفهم الطبيعة الإنسانية. وتكشف مسرحية المتنافسون **The Rivals** عن سلاسة وتمكن لا عهد لمؤلف بهما في ول إنتاجه المسرحي. وسرعان ما أظهر في مدرسة الفضائح تفوقا على أمحاولته الأولى الناجحة سواء أكان هذا التقدم في توازن الحركة المسرحية أو في الكمال الفني في خلق المناظر المسرحية.

وأهم ما نذكره في مسرحياته البراعة اللفظية والضحك الذي تثيره المناظر البديعة التصميم.

وتنفرد ملهاة شير يدان بميزة ولا شك وإن كنا لا نستطيع إدراك كنهها. فكثيراً ما تذكرنا بالعصر وإن كانت تتميز بفردية بارزة.

لقد كان واقعيا لدرجة جعلته خير من يصور الجو في أواخر القرن الثامن عشر، ولو أن هذا التصوير تغلب عليه الروح الرومانسية اللطيفة. ولم شريدان بأي رسالة في فنه إلا أن تكون تحبيب الناس في مناقب الصريحة الكريمة. وإدراك هذه الخصلة النفسية قد زاد من المتعة التي وجعتها الأجيال المتعاقبة في مسرحياته.

الفصل الثامن

المسرحية الإنجليزية من شريدان إلى جورج برناردشو

كان المسرح في أوائل القرن التاسع عشر في حالة يرثى لها في العموم، فبينما كانت عبقرية الرومانتيكيين تتجه إلى الشعر والقصة كنا لا نجد في المسرح سوى عرض غير منتظم ومسرحيات ميلودرامية ومهازل. حتى أن إحياء روائع المسرح القديم كان ينقصه الإدراك الصحيح إلى درجة تكاد تكون معدومة. ولقد حاول معظم الشعراء الرومانتيكيين كتابة المسرحية ولكن دون نجاح كبير اللهم إذا استثنينا مسرحية شيللى **Shelley** المسماة تشنتشى **Genci** (١٨٢٠)، ولو أن موضوعها الذي يدور حول هتك الأعراض جعل تمثيلها على المسرح ضربا من المستحيل.

ويعزى تدهور المسرح إلى عدد من الأسباب أبسطها وأظهرها هو أن تمثيل المسرحيات الجدية كان وفقا على مسرحين اثنين فقط هما مسرح كوفنت جاردن **Covent Garden** ومسرح دروري لين **Drury Lane** ولقد أصبحا من السعة بحيث لا يتسنى للممثل إظهار دقائق فنه وكان على مديري المسرحين أن يلجآ لطرق عديدة للوفاء بالتزاماتها المالية.

ولقد قضى قانون سنة ١٨٤٣ الخاص بتنظيم المسرح على هذا الاحتكار وسمح لعدد من المسارح الصغيرة بأن تتولى إخراج مسرحيات جديدة.

ولا يمكن أن يعزى تدهور المسرح لسبب واحد. فالطبقة الوسطى الغنية لم تكن تقدر المسرح حق قدره وظل الممثل، باستثناء بعض الأسماء البارزة، عضواً في مهنة لا ينظر إليها بعين الاحترام. وتخلفت جماهير النظارة في القرن التاسع عشر عن مثيلاتها في عصر اليصابات من ناحية هذا الفن الذي يجب أن يحتل مكانة رئيسية في الحياة القومية لأى أمة من الأمم. كما لم يحظ المسرح بالتشجيع من رجال البلاط أو الملكة.

وهكذا سادت المسرح الروح التجارية المادية التي كانت قد أصابت كثيرا من نواحي الحياة الانجليزية في ذلك الوقت.

وأخطر ما تعرض له المسرح في القرن التاسع عشر هو قبل كل شيء انفصاله عن الحياة في ذلك العصر. فالتغييرات التي حدثت في كيان المجتمع قد غيرت من شخصية الإنسان بشكل يستلزم إدراكا وفهما جديداً لها. ولقد أدرك هذا إلى حد ما المؤلف المسرحي للو **Lillo** الذي عاش في القرن الثامن عشر ولو أنه لم تتوفر له القدرة المسرحية المطلوبة كما لم يتابعه أحد في هذا السبيل. وأجرأ محاولة في انجلترا في القرن التاسع عشر للربط بين المسرح والحياة، نجدها في ملاهي روبرتسن **Bobertson**. **T. W** (١٨٢٩- ١٨٧١) وأشهرها مسرحية **Caste** التي تبدو عند قراءتها غثة ركيكة بفعل العاطفة الشديدة وعنصر الميلودراما فيها، ولكن ما أن تمثل على المسرح حتى تدب الحياة فيها وتنبض الشخصيات والحركة المسرحية فيها بالحياة والإثارة. ولقد تم إخراج هذه المسرحية في سنة ١٨٧٦ وهي تعد طفرة إلى الأمام ولو أننا لا نكاد ندرك أن إبن **Ibsen** كتب مسرحية بيرجنت **Peer Gynt** في نفس السنة حتى تتنبه لخطر الخلط بين الموهبة والعبقرية. ولقد خاض الكثيرون في بيان أثر ابن على المسرحية الانجليزية. وفيما عدا شو **Shaw** من الصعب أن نجد شخصا آخر تأثراً عميقا بهذا الكاتب النرويجي العظيم. وليس لدينا في المسرحية الشعرية الحديثة ما يمكن أن نقارنه بمسرحيتي براند **Brand** وبيرجنت **Peer Gynt** بينما تتفوق مسرحياته الاجتماعية النفسانية ابتداء من بيت الدمية **A Dolls Houle** والأشباح **The Ghosts** وعدو الشعب **The Enemy of The People** إلى مسرحية عندما نستيقظ نحن الموتى **When We Dead Awaken** من ناحية الفن المسرحي وعمق التفكير على أي شيء آخر في المسرح الإنجليزي الحديث.

وإذا انتقلنا من إبسن إلى هنرى آرثر جونز **Henry Arthur Jones** وسير آثر بنيرو **A. W. Pinero** فإننا نجد انحداراً شديداً وكلا المؤلفين على بيئة من مستلزمات النجاح المادي وقد تحققت عندهما الرغبة في التأثير على جماهير النظارة

عن طريق المسرح. حقا إن أنجح مسرحية لأرثر جونز كانت ميلو دراما وهى "ملك الفضة" **The Silver king** ولكنه حاول بالفعل إظهار مواضيع تثير مشاكل كما هى الحال في مسرحيتى "قد يسون ومخصتون" **Saints and Sinuers** ودفاع مسؤدين **Mrs Danes Delence**. ولكن إذا قارنا أعمال جونز بايسن تبدو وكأنها من عمل اسكاف هاو لم يتمكن بعد من السيطرة على أدواته. وكان بنيرو أكثر مهارة وتمكنا من آرثر جونز في فهم مستلزمات المسرح، ولو أنه يسلك في عداد المتخبطين إذا قورن بإيسن. وأشهر مسرحياته وأكثرها تأثيرا هي مسرحية "مز تانكيرى الثانية" **The Second Mrs Tnaquery** ولقد اشتهرت هذه المسرحية في وقت ما، وهي تعالج زواج امرأة ذات ماض.

وعودة النهابين من الكاب إلى المسرح يمكن أن نراها بوضوح في الاوبرات الفكاهية التي كتبها جلبرت وسوليفان **Gilbert and Sullivan**.ويبدو أن عملهما قد مهد لجمهور المسرح تقيل المسرحيات.

الفكاهية التي كتبها أوسكار وايلد **Oscar Wilde** (١٨٥٦– ١٩٠٠) وجورج برناردشو **C. B. Shaw** ولقد سخر جلبرت من وايلد في مسرحيته المسماة "الصبر" **Patience**. ويشبه وايلد جلبرت، ككاتب للملهاة، في البراعة اللفظية التي كانت قد اختفت من المسرح الإنجليزي منذ أيام شريدان. ولقد كان حبس وايلد في ١٨٩٥ بتهمة الشذوذ الجنسي كارثة بالنسبة للمسرح الإنجليزي ولقد كتب وايلد اربع ملاه هي "مروحة الليدى وندرمير" (١٨٩٢) "وامرأة غير ذات شأن" **A Lady of No lmportamce** (١٨٩٣) وزوج مثالى **An ldeal Husband** (١٨٩٥) و"أهمية التمسك بأهداب الوقار" **The lmportance of being Earnest** (١٨٩٥) وفي هذه المسرحيات لم يظهر ذكائه فحسب بل أظهر تطورا سريعا في فنه.

ولقد كشف القرن العشرين عن موهبة في المسرحية لم يصل إليها القرن التاسع عشر. ولقد أخرج جرانفل باركر **Granville Barker** وفدرين **Vedrenne** في

مواسم مختلفة مجموعة من المسرحيات على المسرح **The Court Theatre** أضفيا عليها براعة في الإخراج واتقانا في التمثيل. وكان جرانفل باركر نفسة مؤلفا مسرحيا يحاول معالجة المشكلات المعاصرة بجرأة واقعية في عدد من مسرحياته التي منها إرث فويس **The Voysey Inheritance** (١٩٠٥) وضياع **Waste** (١٩٠٧) ويبدو استعداده لاستغلال الجو القائم واليأس ولو أننا نلاحظ عنصراً ررمانتيكيا كما هي الحال في "زواج آن ليت **The Marrying of Ann Leete**". ويبدو هذا العنصر أكثر وضوحا في مسرحية **Prunelle** التي تعاون في كتابتها مع لورنس هو سمان **L. Houseman**. وإذا نظرنا إلى فن جون جو لسوير ذي **John Gals worthy** نجده أكثر نجاحا ككاتب قصصي منه كمؤلف مسرحى. ولقد بنى مسرحياته كذلك حول مشاكل اجتماعية معاصرة وبدأ نجاحه في الكتابة المسرحية في "النضال **Strife**" (١٩٠٩) والعدالة **Justice** (١٩١٠)، واستمر في نشاطه المسرحي فأنتج عدداً من المسرحيات منها "الولاء **Loyalty**" (١٩٢٢)، ويبدو أحيانا أنه صاغ المشكلة الاجتماعية التي اختارها في شيء من الجفاف. ويتسم رسمه للشخصيات بالبساطة بينما يركز جل اهتمامه على موضوع المسرحية. وعلى الرغم من أن مسرحياته ذات كيان مسرحي جيد إلا أن الافتعال المسرحي ظاهر فيها... وكان ذكاؤه عادة يحد من شعوره بالشفقة الذي يجنح إلى التطرف.

ولقد مضى في هذا التيار الأدبي الواقعي جون إيرفن **John Ervine** فأخلص له ولو أن أغراضه كانت أقل وضوحا من جولسور ذى. ويبدو هذا في مسرحياته الأولى وخاصة مسرحية "جين كليج **Jane Cleg**، (١٩١٣) وجون فيرجسن **John Ferguson** (١٩١٥). وفي مأساة "نان" سنة ١٩٠٨ **The Tragedy of Nan** أضفى جون ماسفيلد **John Masfield** مسحة شاعرية على هذه الواقعية المستمدة من معالجة مشاكل الحياة العادية التي تمس حياتنا المنزلية. ويذكرنا هذا بمسرحيات القرن السابع عشر.

وكان جون ارفن مرتبطا بجماعة من كتاب المسرح الإيرلندى الذي كان يمثل

إنتاجهم على مسرح أبي **Abbey Theatre** في دبلن.. وخير ما في المسرح الإنجليزي الحديث قد تطور عن هذه الحركة المسرحية في إيرلندة التي كان من مؤسسيها اللادى جريجورى **Lady Gregory** التي قامت أيضاً بالتأليف المسرحي. ولقد أسهم ييتس **W. B. Yeats** في هذه الحركة أنه ظل كاتبا ذا نزعة غنائية أكثر منه مؤلفا مسرحيا إلا أن بعض مسرحياته خاصة "الكونتيسة كاتلين **The Countess Cathleen**" (١٨٩٢) "والأرض التي يهواها الفؤاد **The Land of Heart' Desire**" (١٨٩٤) كانت تثير خيال الإرلنديين بصوفيته وتراثه الشعبي. وأعظم من ييتس **Veats** في التأليف المسرحي جون ملنجتون سنج **John Millington Synge** (١٨٧١– ١٩٠٩) الذي سافر كثيراً وتجول في أوروبا قبل أن يحثه ييتس **Yeats** على البحث في جزائر آران **Atan Islands** عن لغة جديدة بسيطة تصلح أداة للتعبير المسرحي. ومسرحيته "الفتى المدلل للعالم الغربي" (١٩٠٧) تعبير فكاهي عن الروح الإيرلندية يسوده الفهم العميق الذي يقرب من الشاعرية. وفي كتابته للمأساة نجد أن مسرحيته "الراكبون إلى البحر **Riders to the Sea**، التي تدور حول قصة أم تذعن لمشيئة القدر الذي يقضى على ابنها الأصغر، قدا تصفت بخاصية إغريقية أضاف إليها بساطة تتلاءم مع جوها الريفي. أما درا يدر فريسة الأحزان فهي مسرحية كان ماضيا في كتابتها حينما دهمه الموت، وتبين مدى الخسارة التي أصابت المسرح بوفاته قبل سن الأربعين ولم ينته المسرح الايرلندي بوفاة سنج إذ بدأشون أوكاسى **Sean O' Casey** يكتب للمسرح فكتب جونو والطاووس **Juno and Peacock** ومسرحية خيال المدفعي **The Shadow of Gunman** وقد صور فيها الحياة في دبلن تصويراً حيا لا يقل عن تصوير المؤلفين السابقين للحياة الريفية في إيرلندة.

ولم تقتصر المسرحية الإنجليزية على الواقعية الاجتماعية التي نجدها في مسرحيات باركر وجولسورذى. ومن البدع السائدة الآن الحط من قدر سير جيمس بارى **Sir James Barrie**. ولكن من الخطر أن يحط من قدر رجل ابتكر لنفسه أساطير

خرافية وكتب للمسرح الإنجليزي مسرحية سوف يكتب لها الخلود والدوام، ولقد فعل بارى هذا في مسرحية Peter Pan (١٩٠٤). والعاطفية التي تجدها في هذه القصة الخرافية المليئة بالأدب الشعبي الذي يسود أيام الطفولة قد لا نتقبلها أو نرضى عنها تمام الرضا إذا ما حاولنا أن نطبق عليها معايير الحياة العادية ولكن يجب ألا يعمينا هذا عن اتقان الصنعة الفنية التي نجدها في مسرحيات مثل "كريتون العجيب" (١٩٠٢). The Admirable Crichton و Dear Brutus عزيزى بروتس (١٩١٧).

وكل هذا الإنتاج لا يحتل إلا المركز الثاني بالقياس إلى إنتاج جورج برناردشو. لقد كانت حياته كمؤلف مسرحي أطول من أي كاتب آخر فقد بدأ في سنة ١٨٩٢ بمسرحية "بيوت الأرامل" The Widowers' Houses واستمر إلى سنة (١٩٣٩) عندما كتب "في أزهى أيام الملك شارل الطيب Jn Good King Charles' Days

وأول اتصاله بالمسرح جاء عن طريق النقد المسرحي وتبين مجلدات "مسرحنا في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع" تعليقاته البارعة عن المسرح في ذلك العصر. وكان يفوق معاصريه في استعداده الذهني وكان الوحيد الذي أدرك عظمة إبسن وأصر على أن تكون مسرحياته وسيلة لنشر الآراء، ولو أن مزاجه لم يكن في صرامة مزاج إبسن. صحيح أنه رأى مفاسد العالم بوضوح عجيب ولكن كانت لديه القدرة على الفكاهة والبراعة اللفظية المأثورة عن كونجريف ووايلد. والمزج بين التحمس للإصلاح الاجتماعي والقدرة على كتابة الملهاة عمل أقل ما يوصف به أنه عمل غير عادى، ومن هنا تتميز مسرحيات شو بطابع خاص بها.

ولقد وصف وليم آرشر شوفى شبابه حين كان يقرأ في حجرة المطالعة في المتحف البريطاني في كتاب "رأس المال" لكارل ماركس وكتاب ترسترام وازولد Tristram and lsolde. وتعطينا هذه الصورة فكرة عنه ليست بعيدة عن الصواب. فإذا صح أنه اتخذ من الاشتراكية والجمعية الفابية والجنس والأخلاق

والدين مواضيع لمسرحياته فقد كانت لديه موهبه حقيقة في الصياغة المسرحية.

ولم يكن ليطيق المسرحيات ذات الكيان المتهالك ولو أن إتقان الصنعة المسرحية لم يكن كافياً في حد ذاته ولقد غطت قوة ابتكاره وإبداعه على سائر مزاياه ولو أن مقالاته تدلنا على عنايته الفائقة بدراسة تفاصيل الصنعة المسرحية. وتتجلى قدرته على الابتكار في مسرحياته الأولى فهو يتناول نوعا تقليدياً من الشخصيات ثم يعكس صورته ويبين أن العكس هو الصحيح ففي مسرحيته "الأسلحة والرجل" **Arma and the Man** يستبدل بشخصية الجندي الرومانتيكي شخصية الجندي المرتزق الذي يعرف الخوف والجوع، وفي "مهنة مزوارن" **Mra Warren's Proiession** يستبدل شخصية المرأة الرومانتيكية بين القصور بامرأة تتخذ من البغاء مهنة تدر الربح، ويسمح شو لشخصياته بالإفصاح عن آرائها مهما بلغت هذه الآراء من إزعاج وإثارة للخواطر.

ولقد ظل عبث شو بهذا النوع التقليدي من الشخصيات مظهراً ثابتاً في ملاهيه الفاخرة. ولقد استخدم هذا الأسلوب في مسرحيات تمتد من "قيصر وكيلو باترة" إلى "القديسة جون"، وأضفي هذا المظر على مسرحياته صفة كلاسيكية تشبه إلى حد ما طريقة بن جونسون في رسم شخصياته كل حسب مزاجه الخاص.

وقد قبل شو منذ البداية أن ينهض في مسرحياته بعبء غير رسم الشخصيات وعرض الحبكة المسرحية. ولقد انفق فيما بينه وبين نفسه وعلى سنة أبن أن تعرض كل مسرحية لمشكاة وتناقشها مناقشة جامعة؛ وهكذا يحتل رسم الشخصية المكان الأول في مسرحياته. ومن بين ملاهيه الأولى نجده في "كانديدا" فقط (١٨٩٤) يحتذى حذو أبن في تزعم المناداة بحرية المرأة ويقدم لنا شخصية خالدة بصرف النظر عن المشاعر التي تسير عنها. لقد أعطى أرسطو أهمية للحبكة المسرحية تفوق برسم الشخصيات، وهكذا فعل شو ولكن لغرض تختلف إذ كان شو يتحرى في اختياره للقصة المسرحية أن تسمح له بمناقشة الموضوع الذي تتناوله. ويذهب بعض النقاد إلى أن مسرحياته تفتقر إلى الحبكة المسرحية. وإذا كان الأمر كذلك فشو أذكى

مما عرف عنه في الحقيقة.

إن فكرته عن الحبكة المسرحية تختلف من مسرحية إلى أخرى، فأحيانا تقترب من حبكة القصة العادية كما هي الحال في "تلميذ الشيطان" **The Devit's Disciple** أو في القديمة جون **Saint Joan**، وأحيانا ينزل بالحبكة إلى أقل قدر ممكن كما هي الحال في "الاستعداد للزواج" **Getting Married**. وربما كانت أحظى مسرحياته بالقبول هي المسرحيات التي كتبها في الفترة الوسطى من فترات حياته حيث نجد فيها توازنا بين الطريقتين كما هي الحال في مسرحية "باريارا" **Majcr Barbara** أو مسرحية بلانكويوزنت **Blanco Posnet** أو جزيرة جون بول الأخرى **John Buh's Olber lsland**. وعلى الرغم من أن شو استخدم مسرحياته لمناقشة الآراء إلا أنه أرفق بكل مسرحية مقدمة يشرح فيها الموضوع شرحا وافيا. وفي بعض الأحوال كما في مسرحية اندروكلين والأسد **Androcles and the Lion** نجده في المقدمة التي كتبها عن المسيحية ينهض بمناقشة الجانب الأكبر من الموضوع. ونجد على العموم أن المسرحيات الأخيرة التي كتبها بعد الحرب العالمية الأولى أمثال: منزل القلب المحطم "**Heartbreak House**" (١٩٢٠) وعربة النفاح **The Apple Cart** (١٩٢٩) "وصحيحة لدرجة لا تصدق **Too good to de True** (١٩٣٢) "والمليونيرة" **The Millionairess** (١٩٣٦) "وجنيف" **Geneva** (١٩٣٨) نجد أن شو كشف في هذه المسرحيات عن ميل متزايد للمناقشة بالإضافة إلى مهارة فائقة في استخدام الحبكة المسرحية جعله يتمكن من الحديث في نظام مسرحي سليم.

من الصعب أن نقدر إنتاج شخصية معاصرة قبل مضى وقت كبير. وسواء كتب البقاء لمسرحيات شو أو لم يكتب فإن ذلك أمر متروك للأجيال القادمة. ولقد فقدت المسرحية الفلسفية الرائعة "الإنسان والإنسان الكامل" **Man and Superman** رونقها وطرافتها، وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية "العودة إلى مثيوساله" **Back to Methuselah** ولن يكتب لأيهما ما كتب لمسرحية بيجماليون **Pygmalion** من خلود إذ عرض شو فيها بطريقة إنسانية جدية لموضوع

قديم سبق أن طرقه في ميدان القصص الخرافي ألا وهو موضوع الفتاة الصغيرة الفقيرة التي تحولت إلى سيدة من عقائل السيدات. وعندما يعطى كاتب للجيل الذي عاش فيه كل هذا الإنتاج فليس هناك ما يبرر الشكوى أو التأسف. ولا يسع المرأ إلا أن يعرب عن رغبة لم تتحقق وهى أنه لم يقض على العنصر الرومانتيكى قضاء تاما.

ففي القديسة جون **St. Joan** يضفى هذا العنصر لونا رومانتيكيا على المسرحية. ويستخدم أحيانا حيل الملابس التنكرية كما لو كان أقنع نفسه فجأة بضرورة صبغ مسرحياته بهذه الألوان.

وأعظم مواهبه براعته في تنميق العبارة وهي أيضاً من مغامزه. ويبدو شو بالنسبة للبعض وكأنه مهرج يسره أن يعبث بمقدسات الغير ومواضع احترامهم إنهم مخطئون في زعمهم، إذ أن كثيراً بما تحتويه المسرحيات يتصف بالجدية إلى أقصى حد وما المقدمات التي كتبها لمسرحياته إلا مناقشات ومجادلات أدارها بإخلاص وتفكير سليم.

ولا تعد الملهاة في نظره مجرد تلهية رخيصة، بل إنها سلاح يحارب به الأغلبية الجامدة المحافظة. وفي الحقيقة يعتبر التحذير الذي وجهه إلى جيله تحذيراً صائباً من معظم الوجوه، فالمنحدر بين اثنين: إما أن ينطور أو يهلك كما هلكت من قبله الوحوش البدائية. فالقوة الدافعة للحياة أو الذلات العلية لا تحتمل أن يستمر الإنسان في قسوته وفي فساده وفي انعدام إيجابية. وبين شو هذا الموضوع الرئيسي في مختلف مناحي الحياة من تعليم وظروف اجتماعية وسياسية ودينية ودولية. ولا ينكر أحد مالشو من تأثير عميق، ولو أنه قد يساورنا الشك في أن رسالته كان من الممكن أن تكون أكثر وضوحا لو أنه خفف من تخذلقه. إن عصرنا في حاجة ملحة إلى حجة في الدين كشخصية القديس توماس أكويناس **St. Thcmas Aquinas** ولكن ظهر بدلا عنه جورج برناردشو. ولو لا روح الفكاهة التي اتصف بها لقادته وجهة نظره وآراثه إلى المفصلة بتهمة الدعوة إلى ثورة اجتماعية. وربما تشعر الأجيل المقبلة عندما تنظر إلى عصرنا بأنه كان من الخير لو تم ذلك. وعلى العموم كان لشو الحق في

التعبير عن رأيه في هذا الاتهام وغيره من المسائل. ولقد عبر عنه بالفعل.

ومن الخير أن نختم هذه الدراسة الموجزة لتاريخ المسرح الإنجليزي ببرناردشو فالوقت لم يحن بعد لتقدير مكانة اليوت **T. S. Eliot** كمؤلف مسرحي ومكانته في التاريخ المسرحي الإنجليزي على وجه العموم. "فجريمة قتل في الكاتدرائية، **Murder in the Cathedral** (١٩٣٥) تجربة هامة لكتابة مأساة شعرية أوحت بها المسرحية الكلاسيكية ومسرحية الأخلاق **The Morality Play**. ويمكن أن نلاحظ ونأمل خيرا من محاولات أودن **Auden** وإشرود **Isherwood** في مسرحية "رقصة الموت **The Dance of Death**، (١٩٣٣) والصعود إلى ف٦ **The Ascent of F.0.** (١٩٣٦). ولقد حاولا تحرير المسرحية من النثر ومن مناقشة الآراء باستعمال الرقص والحركات الصامتة. واستخدما تأثيرات مسرحية لا تختلف عما كان يستخدمه الكتاب الألمان من الحركات للتعبير عن العواطف. ولم يصب أي من هذين المؤلفين نجاحا ماديا يذكر، وإذا قرأنا قائمة المسرحيات التي قدمها المسرح في لندن في الشهور الأولى للحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩ لشعرنا بأن المسرح مشرف على الهاوية. على أن الأمر ليس كذلك. فلدينا ممثلون، وإذا لم يكن عدد الكتاب المسرحيين كبيراً إلا أن لدينا عددا كافيا من المسرحيات تخرجها أو بعيد تمثيلها. إن المسرح التجاري في لندن يعمل على مسخ المسرحية، ويقابل هذا المسرح بعض المسارح التي احتفظت بمستواها. ففي الأقاليم نجد المسارح التي تعمل على إحياء التراث المسرحي القديم. وعلى الرغم من ضآلة مواردها فإنها تقدم مسرحيات رفيعة المستوى لدرجة تستحوذ على الإعجاب. وستدرك الدولة يوما ما أهمية المسرح بالنسبة لحياة الأمة، وحين تعمل على توفير الاعتمادات اللازمة دون تقيد بالروتين الحكومي فإن هذا اللون من الفنون بما وراءه من تراث عظيم سيمضي في طريق الانتعاش والازدهار.

الفصل التاسع

القصة الإنجليزية حتى ديفو Detce

القصة أكثر أنواع الأدب انتشارا، فالملحمة والموال **ballad** والحكاية والقصة الرومانسية ما هي إلا ألوان من القصص. وفي نفس الوقت نجد أن القصة كما تعرفها الآن نتاج متأخر ولون خاص من ألوان السرد القصصي. ويعتقد البعض أن القصة قد بدأت في القرن الثامن عشر عند ما كتب رتشرد من **Richardson** قصة باميلا **Pamela**. ومن المؤكد أنه لن يتسنى لنا تتبع تاريخ القصة في إنجلترا إلى ما قبل القرن السادس عشر عندما كتب السير فيليب سيدنى **Sir Philip Sidney** قصة أركاديا **Arcadia** التي لا يجد فيها معظم القراء المحدثين سوى قدر ضئيل من مستلزمات القصة. ولذلك وجب علينا التمييز بين القصة وبين سرد الحكايات **story telling**، فالقصة تكتب نثراً بينما نجد أن أغلب الحكايات الأولى كانت تتخذ الشعر وسيلة للسرد. فقد يجد القارئ كثيراً من مقومات القصة في "ترويلس وكرسيدا" لتشوسر **"Troilus and Criseyde" Chaucer's** اللهم إلا أن تشوسر يقص القصة شعراً. ويعود الشعر من آن إلى آخر كوسيلة مفضلة من وسائل السرد القصصي. وكان آخر نجاح صادفه هذا النوع هو ما أصابه سكوت وبيرون من نجاح في قصصهما الشعرية الرومانسية، ولو أن سكوت أوضح أن النثر يهب القصة إمكانيات من اتساع المجال الفكري والوصفي لا يصل إليهما الشعر، فاتساع المجال الوصفي والمدي الفكري هما صفتان يمتاز بهما فن الكاتب القصصي عن راوية الحكايات. القصاص لا يحكي قصة فحسب ولكن يرسم صوراً أخرى خلال قصته، فبجانب الحوادث التي يرويها نجد القصة تصور شخصيات أو تقدم صورة للبيئة الاجتماعية. على أي حال، مهما بلغ طموح القصاص فحير له أن يتذكر أنه بدأ

كسارد للحكايات، ولن يستطيع أن يتلخص كلية من ذلك الأصل الذي بدأ منه. وهكذا يمكن تعريف القصة على أنها قصة نثرية تدور حول حوادث يصف من خلالها المؤلف شخصيات وحياة العصر، ويحلل مشاعر وعواطف الرجال والنساء وهم يتفاعلون مع بيئاتهم. ويستطيع أن يفعل هذا مستخدما صورا من عصره هو أو صورا من عصور غابرة. وعلاوة على ذلك، قد يبدأ بتصوير الحياة العادية ثم يستطرد إلى استخدام القصة لعرض صور خيالية بعيدة عن الواقع. أو يصور الغيبيات مما يتصل بالسحر والجن وماشاكل ذلك.

وقد تكون القصة آخر لون من ألوان الأدب تمكن من إثبات وجوده، ولكن منذ القرن الثامن عشر والقصة في نجاح مضطرد يلفت الأنظار. فالمكتبات المتنقلة لها طرقها الخاصة في توزيع القصص على القراء. وحتى في القرن الثامن عشر عمت الشكوى من أن كثيرا من الوقت يضيع في قراءة القصص. ولكن تعلق هذا الجمهور الكبير بالقصة ليس بمستغرب فكثير منهم يعتبرها السبيل الوحيد لاكتساب خبرات واسعة، كما أنها بالنسبة لغيرهم كانت تشبع بطريقة غير مباشرة حاجتهم للإرشاد الخلقي أو الفلسفي لا عن طريق قواعد مرسومة ولكن بطريقة تتجلى في سلوك الشخصيات. وفوق هذا كله فإن الفن القصصي يعتبر فنا عظيما يستشرف الحياة من جميع جوانبها ولا يقف عند حدود الوصف بل يتعداه إلى إدارة الحوار على طريقة كتاب المسرحية. إنه اللون الأدبي الذي كشف لنا كل ما يتعلق بحياة الرجل العادي ووجد فيها مادة جديرة بالتصوير والعرض. ولسبب ما استطاعت المرأة أن تنافس الرجل بنجاح في هذا اللون الأدبي أو ربما توقف مستقبل القصة على مجهود المرأة أكثر منه على مجهود الرجل وخصوصا وأن أغلب جمهور قراء القصة في الوقت الحاضر على الأرجح من النساء.

وعلى الرغم من أنه فن عظيم إلى أنه قد يجذب إليه أصحاب المواهب العادية. وقد نجد صعوبة في التاريخ لفن القصة لكثرة عدد القصص التي كتبت. ويمكن القول على وجه العموم إن تاريخ القصة يكشف لنا عن ازدياد في تعقيد الفن القصصي،

ويكشف لنا عن ضيق متزايد من النظرة إلى القصة على أنها مجرد حكاية تسرد. وليس من الميسور تعريف الأنواع المختلفة من القصة وذلك لكثرة عددها، وربما كان خير أساس للتفرقة بين أنواع القصة المختلفة هو الأساس الذي يفرق بين القصة التي تصور عصر الكاتب مثل هـ. ج. ويلز في قصته المسماة تونو بنجاى **Tono Bungay** وبين القصة التي تدور حوادثها حول عصر تاريخي. فغالبا ما تكون الأولى واقعية النزعة بينما تتضمن الثانية في أغلب الأحيان مغامرة من النوع المثير. وإذا نظرنا من الناحية التاريخية لو جدنا أن القصة الواقعية المعاصرة قد نمت نمواً بطيئا، هذا إذا قورنت بالقصة الرومانسية. ولكن ما أن تطورت حتى استحوذت على خيال الجمهور. والقصة في حد ذاتها تنقسم إلى أنواع كثيرة تبلغ في كثرتها أنواع المسرحية التي ذكرها يولونيس، **Polontus** فهي كوميدية كما في مذكرات بكويك **Pickwich Papers**، واجتماعية كما في قصة تشتارلزريد **Never Too Late** المناسب تقسيم القصة حسب القالب الذي صيغت فيه، وهذا أمر لا يقل تعقيداً عن سابقيه. فقد يعرض القصاص حوادث القصة بطريقة مباشرة متناولا الأحداث حسب ترتيبها الزمني. ولقد التزم عدد قليل من القصاصين بهذا المنهج ولو أنه يبدو أن بعضهم أمثال أنثونى ترولوب **Antony Trollope** قد استفاد من سرده للحوادث سرداً توخى فيه البساطة بقدر الإمكان. وطريقة السرد بالنسبة لبعض القصاصين هي أول ما يستدعى الاهتمام، كما هي الحال في قصة ترسترام شاندى **Tristram Shandy** التي كتبها القصاص ستيرن الذي يعتبر رائداً لهؤلاء القصاصين المحدثين الذين حاولوا طرقا جديدة لسرد القصة.

ومن أبرز هؤلاء المجددين دوروثى رتشردسن، وجيمس جويس وفرجينيا ولف. وليس من الضروري أن يلجأ القصاص إلى تعمد المغالاة في طرق مجالات جديدة للسرد القصصي كما فعل هؤلاء القصاصون. ولقد اشترك توماس لف بيكوك والدوكس هكسلي في البعد عن العرض البسيط للحوادث إلى جعل القصة وسيلة لنقل الآراء ومناقشتها. واكتشف رتشردسن في القرن الثامن عشر بمحض الصدفة أن

خير طريقة يتمكن بواسطتها من تحليل العواطف في القصة هي طريقة الخطابات المتبادلة بين الشخصيات. وهنا نعود إلى ترديد ما سبق أن أدركناه من أن القصة لون أدبي متنوع السمات، فعند ما يستخدم القصصي الحوار ويقتصد في الوصف تقترب القصة من المسرحية، فقصة جين أو ستن المسماة "الكبرياء والهوى" فيها الحوار اللازم لمسرحية تدور حول موضوعها، وهذا ما نراه في قصة ميريديث المسماة "الأناني"؛ ومن الناحية الأخرى، لو أننا غالينا في الوصف لاقتربت القصة من المقال والبحث كما هي الحال في قصة والتربيتر **Walter Pater** المسماة "ماريوس الأبيقوري" **Marius the Epicurean**.

سنتتبع تاريخ القصة الإنجليزية فيما يلي باستعراض الكتابات التي تبين بوضوح ظاهر تطورها. ويمكن أن نبدأ، ولو أن هذا لا يعد بداية بالمعني الصحيح، بالسير فيليب سيدني **Sir Philip Sidney** الذي كان يقيم ضيفاً على أخته كونتيسه بمبروك حين كتب قصة أركاديا **Arcadia** للترويح عن أصدقائه. وهذه قصة رومانسية معقدة تدور حول أمراء تحطمت بهم سفنهم في عرض البحر وأميرات فاتنات ومغامرات عليها طابع الفروسية والشهامة، كل هذا في جو رعوى وعالم مثالي يعبر عما كان يدور في خيال رجل الحاشية من أحلام اليقظة. ولقد ظلت القصة تستهوى جماهير القراء حتى القرن الثامن عشر حينما أطلق رتشارد سن "الطابع البور جوازى" على بطلة قصته اسم باميلا **Pamela** الذي استعاره من قصة أركاديا. وفي نفس الوقت قام جون للى **John Lyly** (١٥٥٤– ١٦٠٦)، ذلك الفتى اللامع من فتيان كمبردج، يعمل يختلف اختلافا كبيرا عن سيدنى. كتب للى ملاهي كان من الممكن أن تحظى بشهرة أكبر لولا أن تبعه شيكسبير بمسرحياته وطغى عليه. ففي قصة يوفويز **Euphues ١٥٧٩** وفي قصة يوفويز وإنجليزا **Euphues and his ngland** الاقتصاد في سرد الحوادث قد بلغ الغاية، بينما تبدو فيها البراعة في مناقشة الآداب والسلوك والعواطف والآراء الأخلاقية ولقد استعار بعص مادته في هاتين القصتين من كتاب رجل الحاشية لكاستيليوتي " **The Courtier by**

Castiglione، وهو من الكتب الإيطالية التي تعتبر مرشداً فيما يجب مراعاته من آداب السلوك. ولقد أهدى للي كتابه إلى سيدات إنجلترا كما لو كان قد تنبأ بالعدد الكبير من السيدات اللائي سيقلبن على قراءة القصة فيما بعد. وهناك فريق ثالث من الكتاب في العصر الاليزابيثى كان ينتمى إلى طبقة اجتماعية أدنى وكان يكتب مقابل أجر ضئيل كما يتبين من طريقة حياتهم ورغما عن جهودهم في مسايرة الذوق السائد وقتذاك. من هؤلاء روبرت جرين **Robert Greene**– (١٥٦٠– ١٩٥٢) الذي لم يكتف بكتابة القصة بل عالج المسرحية والمقال والشعر. وكان بوهيميا في حياته. ولقد كتب عدداً من القصص احتذي فيها خذو سيدنى وللي. ومنها قصة باندوستو **Pandosto** (١٥٨٥) التي استخدمها شيكسبير فيما بعد في "قصة الشتاء". ولقد نحا جرين نحواً خاصا في وصف الطبقة الدنيا من سكان لندن من عصر أليصابات فتناول بالوصف حياة اللصوص والأوغاد، والساقطات، وألا عيبهم وضحاياهم. أما توماس لودج **Thomas Lolge** (١٥٨٨– ١٦٢٥) فقد عالج كتابة القصة بكلتا الطريقتين السالفتين فسار على نهج سيدنى في كتابته لقصة روزالند **Rosalynde** (١٩٥٠)، كما كتب كتابات واقعية نشرها في كتيبات صغيرة. ونجد متعة أكثر في قصص توماس ديلوني **Thomas Deloney** (١٥٤٣– ١٦٠٠) الذي وصف أصحاب المهن وأعمالهم في قصص بسيطة مليئة بالمفارقات الزمنية إلا أنها مستمدة من الواقع. ففي جاك ابن نيوبري **Jack of Newbury** يعرض حياة عمال النسيج، وفي المهنة اللطيفة **The Gentle Craft** يصف لناقصة حياة الإسكاف كاملة تتخللها مشاهد حية تتسم أيضاً بواقع الحياة– وبجانب هؤلاء الكتاب هناك توماس ديكار **Thomas Dekker** الذي كان أيضاً كاتباً مسرحياً صور الحياة المعاصرة له في عدد من البحوث كان أكثرها نجاحا قرن المخدوع **Culs Hcrn –Booke** الذي يستعرض فيه حياة الطبقات الدنيا في لندن.

وعلى الرغم من اتصاف كتابات هؤلاء الكتاب بالواقعية إلا أنها تفتقر إلى الكثير من البناء القصصي. ولقد أحرز تقدما في هذ ا المضمار توماس ناش

ففي "جاك ويلتون" Jack Wilton (١٥٦٧– ١٦٠١) Thomas Nashe سرد بعض المغامرات استمد الكثير منها من تجار به الشخصية في حياته العاصفة. ويبدأ بطله الأفاق حياته العملية في جيش الملك هنري الثامن. ويقابل في أسفاره عدداً من الشخصيات الواقعية. ولعل هذه هي أقرب محاوله لكتابة القصة الواقعية، أنتجها القرن السادس عشر.

ومما يدعو للاستغراب ويستعصى على التفسير توقف هذه البواكير الطيبة في كتابة القصة عن التطور في القرن السابع عشر كما كان متوقعا. فالمجادلات الدينية والإحن الاجتماعية وقيام الحروب الأهلية في النهاية تمخضت كلها عن عدد لا يحصى من الكتيبات Pamphlets حتى ظن البعض أن الجهد الذي بذل في هذا السبيل لم يدع مجالا لكتابة القصة. ومع ذلك لم تخل السنوات الأولى من القرن السابع عشر من الإسهام بنصيب في تاريخ القصة. وأهم عنصر من العناصر الجديدة التي دخلت في القصة عن طريق فرنسا قصص رومانسية تتسم بالطرافة والتائق والبطولة، ألفتها مدموازيل دى سكويدرى Mlle de Scudery. ولقد ترجمت لها قصة Le Grand Cyrus حوالي (١٦٥٣) فلاقت ذيوعا كبيرا، وأول من استجاب لهذه القصص هم أفراد الطبقة الأرستقراطية وإن كان غيرهم قد تمتع بقراءتها، فالعاطفة والشخصية والموضوع كلها قد سمت وارتقت بل اكتملت، محاكية في أسلوب نثرى قصائد البطولة الإغريقية والقصص الرومانسية الإغريقية. وتناولت هذه الكتب مغامرات بعيدة كل البعد عن الحياة العادية؛ وفي محاولة الإنجليز وصفها استخدموا لأول مرة كلمة Romantic رومانتيكى.

ولقد شاهد النصف الثاني من القرن السابع عشر تطورات عدة فإذا كانت القصة قد أصابت بعض التقدم، إلا أننا بدأنا نسمع صوت المواطن العادي وهو يصف حياته الخاصة، ففي يوميات صمويل بيس Samuel Pepys وجون ايفلن John Evelyn نفس المادة التي سيعالجها القصاصون يوما ما. ووجهة النظر للحياة التي دفعتهم ودفعت غيرهم لأن يرقبوا ويدونوا تفاصيل حياتهم اليومية، كانت تعمل

على تهيئة الجو الفني الذي سوف يساعد على تقبل الناس لفن القصة.

إن أعظم قصاص في القرن السابع عشر وأحد الشخصيات الكبيرة في الأدب الإنجليزي هو جون بنيان **John Bunyan** (١٦٢٨– ١٦٨٨) الذي لو قدر له أن يعلم بوصفنا له بأنه قصاص لا حتج على ذلك بكل تأكيد. كان بنيان ابن تاجر من مقاطعة بدفوردشر **Bedforshire** التحق بالجيش الجمهوري وأصبح فيما بعد وأعظا وسجينا وصوفيا. وأول آثاره الأدبية تاريخه الروحي المسمي **Grace Abounding** "زيادة القبول، (١٦٦٦)، وكتب الجزء الأول من رحلة الحاج **Tha Pilgrim's Progress** في فترة من الفترات التي سجن فيها. وقد نشر هذا الجزء في (١٦٧٨) ثم اتبعه بالجزء الثاني في سنة ١٦٨٤. ويعادل هذا الكتاب في الأهمية وإن لم يتمتع بنفس الشهرة كتاب "حياة وموت مستر بإدمان" (١٦٨٠)، وهي تكملة لقصة الحاج الصالح وكتابه الضخم عن الحرب المقدسة (١٦٧٢). وعندما يبحث النقاد في العصر الحديث عن كاتب من الطبقة العاملة فإنهم ينسون أن بانيان هو أروع مثل لنا. ومن الخير أن نذكر بأنه لم يكن مهتما بالنزاع بين الطبقات قدر اهتمامه بالعوامل التي تتنازع روح الإنسان؛ العوامل التي كانت تبدو لعدة قرون في الأدب الإنجليزي أكثر أهمية من النزاع بين الطبقات. ولم ينل بنيان حظه من التعليم المنظم كما لم يؤثر فيه التراث الأدبي، بل كان أمامه مثل عظيم في ميدان النثر، ألا وهو الترجمة الإنجليزية للإنجيل **The English Bible** ولقد حصل بنيان من تأملاته الدينية على خبرة رائعة، هذه الخبرة التي يحصل عليها الإنسان من نضاله في هذا العالم ضد الخطيئة، كما كان لديه شعور عميق بالإثم والشر، وهو شعور مألوف لدى معظم المتصوفين.

وفي رحلة الحاج **The Pilgrim's Progress** عمد إلى التعبير عن رأيه في طبيعة الحياة بصورة رمزية وكأنها رحلة من الرحلات. وقد تكون الرمزية شيئا آليا مملا وقد ترقى حتى تصبح عملا حيا من أعمال الخيال.

وقد كان بنيان يتمتع بموهبة في تعقب التفاصيل وسرد الحكايات ووصف المشاهد وإجراء الحوار. ولقد جمع إلى هذه الصفات الرمزية التي جعلت من قصته، رغم معانيها الروحية، قصة واقعية تصوير الحياة المعاصرة لها تصويرا صادقا. ويمكن أن ترى توفيقه بين وأقعيته وتجار به الروحية في الدقة التي يصف بها في كتاب "زيادة القبول" الحوادث التي أدت إلى تحوله الديني. ومن العبث أن نبحث عن سلف لبنيان في ميدانه وإن كانت الطريقة الرمزية ترجع في الأصل إلى العصور الوسطي، كما أنه من العبث أن نبحث عن أتباع له. لقد كان بنيان نسيج وحده، ولذلك دخل عمله في نطاق الأدب الذي يسمو علي مواضعات العصر واستحوذ على الخلود.

وبهذه التطورات الأولية للقصة بقي للقرن الثامن عشر أن يثبت دعائمها كنوع من أنواع الأدب، ومنذ ذلك الوقت لم يتوقف سبل الكتابة القصصية. ولقد بدأ القرن الثامن عشر بشخصية جذابة هي شخصية دانيال ديفو **Daniel Defoe** (١٦٦٠– ١٧٣١) الذي لم يلق معاملة كريمة من الشعب الإنجليزي، رغم ميل هذا الشعب إلى تراجم حياة الكتاب والعظماء. تعلم ديفو في مدرسة دينية في ستوك نيو وجتن تسير على غير المذهب الرسمي للدولة. وفوق أنه كاتب لا ينضب له معين، كان أحد عملاء الحكومة في عهد المحافظين والأحرار على السواء، بل يظن البعض أنه كان عميلا للاثنين معا في نفس الوقت. ولقد تنوع نشاطه وتعدد فكان مضاربا في التجارة ومخترعا وصحفيا ورحالة ومفلسا ولقد عذب مرة وأو ثقوه في آلة التعذيب المسماة "العروسة" وعرض لسخرية وإهانة الجماهير، كما سجن عدة مرات. وعلى الرغم من أن أخلاقه لم تكن قوية إلا أنه كان يحتفظ في ركن حصين من عقله بالقيم التي تعلمها عن جماعة المتطهرين **Puritans** وتمثل كتابة القصة وجها من وجوه النشاط العديدة التي أقبل عليها متأخراً في حياته عندما تجمعت له خبرة وافرة بالحياة. ومن أبرز أعماله الأولي **The Review** (١٧٠٤– ١٧١٤) "الجريدة" وهي نقطة تحول في تاريخ الصحافة الإنجليزية وفي أدب الدوريات **Periodical Literature** وإلى جانب قصته القصيرة "شبح مسر فيل" **"The Apparitjon of Mrs Veal"**

(١٧٠٦) التي تبدو عند قراءتها وكأنها من إنتاج الخيال المحض، وإن ديفو كتبها نتيجة لأبحاثه المتنوعة، فإن أول عمل له في ميدان القصة هورو بنسن كروزو (١٧١٩) **Robinson Crusoe** وهي قصة أتم نشرها وهو في سن الستين، ثم اتبعها في تلاحق مطرد بالقصص الآتية: كابتن سنجلتون **Captain Singleton** (١٧٢٠)– مول فلاندرز (١٧٢٢) **Moll Flanders**– الكولونيل جاك **Colonel Jacque** (١٧٢٢)، ومذكرات في وصف سنة الطاعون **Journal of the Plague Year** (١٧٢٢) وركسانا (١٧٢٤) **Roxana** ويتمثل رأى ديفو في القصة خير تمثل في مذكرات لسنة الطاعون التي كانت تعد في يوم من الأيام عملا من أعمال الخيال قائما على حوداث مختلفة لفقها تلفيقا بارعا. وفي الواقع، لو حذفنا عنصر الخيال البسيط الذي تركز عليه القصة فإننا نجدها تعتمد على حوادث وذكريات مستقاه مما حدث في سنة انتشار الطاعون، ذكريات كانت على ألسنة الناس عندما كان ديفو طفلا، كما أعتمد ديفو على بحثه الخاص في الوثائق. وعلاوة على ذلك كان الموضوع إذ ذاك موضوع الساعة إذ كان يخشى وقتئذ معاودة تهديد هذا الوباء. وكان ديفو لا يعتبر القصة عملا من أعمال الخيال. بل هي عمل واقعي قريب الصلة بالخيال، وحتى إذا قل عنصر الواقع فإنه كان يحتفظ بعناصر قريبة الشبه بالواقع. وكان ديفو يكتب عن خبرة ومعرفة بجمهوره الذي كان يتكون جله من جمهور الطبقة الوسطى التي كانت تنتمي إلى جماعة المتطهرين، وكان لهذا يختار موضوعات تجد صدى مباشر في نفوسهم. ولو أننا نظرنا إلى الأمور دون تعمق قد يبدو لنا أن هذين الشرطين يحدان من قدرته على الابتكار، ولكن ديفو كان يتصف دائما بموهبته في تنظيم مادته في صورة محكمة الحكة، كما كان يمتاز بقدرة على ملاحظة التفاصيل، وكان يصوغ ذلك في أسلوب يتسم دائما بالبشر وبالبشاشة فلا يشعر القارئ أبداً بأنه أسلوب متكلف مفروض عليه. وكل هذه الصفات مجتمعة قد جعلت من روبنسن كروزو قصة تلقى استحسان جماهير القراء على الدوام. وهي قصة مستمدة من واقع مغامرات الكسندر سيلكريك **Alexander Selkirk**

البحار الذي عاش سنين عدة في جزيرة جوان فرنانديز **Juan Fernandez**. وقد دعم هذه المادة الواقعية بقراءته الواسعة في كتب الرحلات وخبراته المتعددة، وتكن براعة القصة في تفاصيلها ومحاكاتها للواقع. ولم يكن ديفو يتقيد ببناء القصة بمعناه الدقيق بل كانت قصصه تسير قدما في نظام دقيق حتى تصل إلى نهايتها المعلومة. وما دامت الحركة قائمة في القصة فهناك ما يجذب الانتباه. وبينما نجد ديفو يهتم ببعض الحالات الفعلية إلا أنه لم يصف لنا ما يدور في ذهن كروزو على غير المتوقع منه ومن الطريف أن نتصور هذه القصة لو قدر لهنري جيمس أن يعيد كتابتها أو سردها. وأكثر أجزاء القصة إثارة للملل هي التأملات الدينية والخلقية. وهنا نجد ديفو يستفيد من للقيم التي يتعلق بها المتطهرون والتي وعاها في مخيلته دون أن تشوبها شائبة. وكان ديفو يدرك أن الجمهور سير حب بهذه القصة. ولقد غطى نجاح روبنسن كروزو على الميزة الأساسية التي تمتاز بها القصص الخلقية والتي تدور في الوقت نفسة حول مغامرات أوغاد وأشرار، وهي القصص التي يطلق عليها اسم البكاريك **Picaresque**. فكاتبن سنجلتون، مع ما فيها من أحاديث القرصنة في إفريقيا، قصة حية. كما أن النساء الساقطات كمول فلاندرز **Moll Flanders** وروكسانا **Roxana** التي تبزها رشاقة ولطفا، من أكثر شخصيات قصصه إمتاعا وحيوية.

الفصل العاشر

القصة الإنجليزية من ريتشر دسن إلى السير والترسكوت

لم يكن هناك معاصر لديفو يدانيه في ميدان القصة كما لم يتهيأ له خلف مباشر، وإنما حدث التطور التالي في القصة، وربما كان ذلك أهم تطور في تاريخ القصة الإنجليزية كله، حدث بمحض الصدفة. قدم صمويل ريتشر دسن **Samuel Richardson** (١٦٨٩– ١٧٦١) إلى لندن وكان أبوه نجارا بسيطا فعمل صبيا في مطبعة وظل يحترف مهنة الطباعة طوال حياته. وسار في مهنته بنجاح واستقامة حتى تزوج ابنة رئيسه في العمل. وطلب إليه أن يعد سلسلة من الرسائل النموذجية لمن لا يعوفون الكتابة. ولقد بين ريتشر دسن عن طريق هذه الرسائل الخادمات سبيل التفاوض في موضوع الزواج، ولقن الصبيان الذين يتعلمون الحرف كيف يتقدمون لشغل الوظائف، كما بين للأولاد الطريقة التي ينالون بها عفو آبائهم. ولقد أدرك عن طريق هذا العمل البسيط أن لديه المقدرة على التعبير عن نفسه في صورة رسائل. وفي السنوات التي تلت ذلك نشر ثلاث قصص طويلة تعتمد عليها شهرته، ألا وهى: باميلا **Pamela** (١٧٤٠) – كلاريسا **Clarissa** (١٧٤٧) –والسير تشار لزجر اندسن **Sir Charles Grandison** (٤– ١٧٥٣).

وفي كل من هذه القصص تمتاز الحبكة القصصية بالبساطة. فباميلا خادمة مستقيمة قاومت إغراء ابن مخدومتها السابقة الذي كثيرا ما حلول أن يراودها عن نفسها فلما صمت له كانوا ما يطلب الزواج فقبلت عرضه بكل سرور وترحاب. أما كلا ريسا فكانت فاضلة أيضاً ولكنها لم تكن خادمة بل سيدة قامت الأمرين من ضغط عائلتها لكي تقبل خطيبا تمقته، فهربت من المنزل لتحتمى بلوفلاس **Lovelace** الذي يتمتع بشخصية جذابة. وعندما ملك هذا زفاها صرح عن اهتمامه بها بطريقة لا يخطئ

فهمها حتى هؤلاء الذين تربوا تربية فاضلة مثلها. ولم يكتف بالتصريح عن اهتمامه بها، بل عندما فشلت هذه التصريحات فرض نفسه عليها فرضا فلافت خنفها نتيجة أعماله هذه ولو بطريقة غير مباشرة. أما السير تشارلز جر انديسون فهو سيد مثالي أنقذ سيدة وخطب أخرى في موقف سيطر عليه برقته العجيبة ونال على ما يبدو إعجاب الجميع.

ولهذا المسلك انتقد البعض منذ البداية مواضيع القصص التي كتبها ريتشر دسن بدعوى أنها تعبر عن أخلاقيات الطبقة الوسطى الراضية عن نفسها والتي تحسب لكل شيء حسابا ولقد اتهمت "باميلا" في أنها تكافئ بالزواج من يتمسك بأهداب الفضيلة، كما زعم البعض أن كلاريسا ستنال جزاء هاما في الآخرة حيث تمتد المكافأة إلى دار البقاء وعلى الرغم من مظهر السير تشارلز الأرستقراطي البراق إلا أنه لا يعدو كونه شخصا مغرورا. وإذا نظرنا إلى ريتشر دسن على أنه كاتب قصصي فإن منزلته لن تسو سموا كبيرا. ولكن القصة. كما أن ذكرنا، عبارة عن حكاية تسرد بطريقة خاصة، وكريقة ريتشرد سن هذه هي التي تشهد بعبقرتيه. فابتداعه هذا الشكل القصصي الذي تعرض فيه القصص عن طريقة رسائل قد أتى بمحض الصدفة. ولكن رغما عن أنه لم يتعمد هذه الطريقة إلا أنه قد أدرك بفطرته أن هذه هي الطريقة المثلي التي تناسبه، فمصدر قوته يكمن في معرفته دخائل النفس البشرية، وفي تصويره لدقائق المشاعر والخلجات وهي تتحول وتتغير والعواطف والأهداف المضطربة التي تطغي على العقل. ونشاهد هذا اللون من الكتابة بقدر بسيط عند للي Lyly في يوفويز، وهو أبرز في قصة تشوسر المسماة ترويلوس وكريسيدا، وما كان ريتشر دسن إلا مغترفا من بحرهما. ولكن رتشردسن ينفرد في أن تحليل العاطفة هو الدافع المسيطر عليه كما أنه يسير في هذا التحليل بدقة وصبر لم يصل إليهما فن القصة في إنجلترا إلا نادرا. وفي رضاه عن شخوصه المستمدة من الطبقة الوسطى وعن خدمه المتواضعين، نجده يستلهم الدقائق في حياتهم، ومن خلالها يقف على حقيقة شعورهم بوضوح لا يتهيأ إلا لأساتذة الفن.

والقيم الخلقية والدينية التي هو نت من شأن مواضيع قصصه لم تذهب عبثا إذ أنها مكنته من أن يعزو إلى هذه التفاصيل أهمية تنبع من قيمتها الروحية. ولقد جمع إلى أسلوبه الواقعي في السرد مهارة في إدارة الحوار لم تقدر حق قدرها إلا نادراً. ولم يكن الصورة التي رسمها قائمة على الدوام بل كانت تصطبغ بالحيوية والطرافة والألمعية، ولكن تتجلى عظمته الفنية وتفوقه في أمانة تصويره للعواطف والأشجان. لقد كان ريتشر دسن فنانا وكان في الوقت نفسه من أنصار مذهب المتطهرين. وهكذا بينما يتحكم صاحب المذهب الديني في إطار القصة إذ بالفنان يسيطر سيطرة تكاد تكون مطلقة على تفاصيل هذه القصص. وغالبا ما كان النقد يكتفي بالنيل من قصصه دون الاعتراف بقدرته كفنان عظيم يسيطر في أناة ووعى على هذه القصص حتى تحل عقدها. وحتى اليوم لم يعترف النقد الإنجليزي اعترافا كاملا بعظمته الفنية.

ومما جار على مكانة رتشرد سن ظهور معاصر له يكره عمله وانتهز أول فرصة للتهكم عليه، ذلك هو هنري فيلدنج **Henry Fielding** (١٧٠٧- ١٧٥٤) الذي ينتمي إلى عائلة أرستقراطية والذي تعلم في مدرستي إيتون **Eton** وليدن **Leyden**. ولقد أقبل على قراءة الأدب الكلاسيكي بشغف وتذوق، كما اشتغل بالكتابة المسرحية حتى مجئ السير روبرت وولبول بقانون الرقابة الذي صدر في سنة ١٧٣٧ إذ حال بينه وبين المسرح. واشتغل فيلدنج بالصحافة أيضاً. كما عمل كأمور الضبطية القضائية في شارع بو **Bow Street**.

وفي سنة ١٧٤٢ نشر قصة جوزيف آندروز **Joseph Audrews** وتهكم فيها على باميلا التي كتبها ريتشر دسن. وأجرة تهكمه على أساس قلب حقيقة الموقف في قصة ريتشر دسن، فبدلا من أن يأتي بخادمة فاضلة خلق شخصية جوزيف الخادم العفيف الذي دأبت سيدته **Lady Booby** على إبعاده عن جادة الفضيلة حتى لم يجد مناصا آخر الأمر من الهرب منها. وفي هذه اللحظة من القصة نسى فيلدنج نفسه في غمرة السرد القصصي وانقاد وراء موهبته الفكاهية إلى الحد الذي نسي كل شيء عن رتشر سن. واتبع ذلك بسلسلة من المغامرات في الطريق حينما

اصطحب جوزيف القس آدمز وهو أشبه ما يكون بشخصية دون كيشوت في صورة قسيس. ولقد جرت الفكاهة بطريقة بارعة حيث نجد هذا القس الذي يربي الخنازير والذي يشبه في مظهره الخارجي الرسام هو جارث دعامة من دعائم المرح في القصة. ولم يكن الهدف الذي يرمي إليه فيلدنج في باكورة قصصه هذه بسيطا أو مباشراً فيصرف النظر عن السخرية والتهكم من رتشر دسن نجده قد تأثر بطريقة واعية بالرغبة في عقد مفارقات بين القصة التي تصور الجوانب الوضيعة من الحياة المعاصرة وبين الملحمة الكلاسيكية ولذا أطلق على قصته وصف "ملحمة فكاهية في قالب نثري". ولقد دفعه هذا بتأثير من سرفانتيس **Cervantes** إلى إدخال عنصر المغالاة **burlesque** في أسلوب القصة وحوادثها. ولكن الدافع للتهكم هو الذي يسيطر على قصته الثانية سيطرة شاملة. وهكذا نجد قصة "تاريخ جونا ثان وايلد العظيم" **Jonathan Wild the Great** (١٤٧٣) التي اتخذ فيها موضوع لص انتهي مصيره إلى الشنق في تيبورن **Tyburn** ليبين الفرق البسيط بين أفاق كبير وجندي عظيم أو بينه وبين سياسي عظيم مثل السير روبرت وولبول **Sir Robert Walpole**.

ووراء الفكاهة التي تزخر بها "جوزيف أندروز" نجد صورة للحياة فلما نرها يجلا وإن كانت ذات دلالة واضحة عند فيلدنج نفسه.

وقد نستطيع تبيانها في الفرق بين القيم الأخلاقية المتزمتة التي يمثلها رتشردسن وبين النظرة السمحة الطيبة للحياة التي يعجب بها فيلدنج.

فعندما كان جوزيف ملقي في الطريق عاريا مرت به عربة كان كل ركابها من المتزمتين أمثال رتشردسن. ولقد أعمل الجميع شأنه إما بدافع الحرص أو الاحتشام ولم يهتم بأمره إلا صبى حوذي– أبعد عن البلاد بتهمة سرقة الدجاج بعد ذلك– هذا الصبي ألقي له معطفه وهو يسب ويلعن. وهذه النزعة إلى التأمل في الصلات المعقدة بين الخير والشر يضاف إليها نزعه إلى الدهشة من أن تتوافر الدوافع الطيبة لدى أناس ينبدهم المجتمع– هاتان النزعتان تطورتا عند فيلدنج حتى أصبحتا هوي في نفسه

غلب عليه وخلع على قصته الثانية توم جونز **Tom Jones** (١٧٤٩) كثيراً من العمق. وليس في عمله الأدبي ما يصل لمستواها الفني، فقد صمم فكرتها بعناية ونفذ هذه الفكرة بعناية أكبر حتى أن القارئ يتابع القصة إلى نهايتها في شغف وتلهف على الرغم من أن موضوعها بسيط يتبع حياة توم جونز من الطفولة إلى ما بعدها.

وأصابت قصة فيلدنج التالية المسماة أميليا **Amelia** نجاحا أقل من توم جونز. وفي هذه القصة يقدم لنا صورة مثالية للشخصية النسائية الأولي ويؤدى هذا إلى إفراط ومبالغة في العطف والشجن لدرجة حرمت هذه القصة من الاتزان الذي تتسم به قصة توم جونز. على أي حال لقد بلغت القصة عند فيلدنج مرحلة النضوج إذ دعم أركانها في نوع من أبرز الأنواع الأدبية. هذا النوع الذي يعتمد على الواقعية المستمدة من حياة الطبقة الوسطى. وقد منح فن القصة فكرة الشكل الفني وجعلها فنا جديراً بأن يقارن بالفن التصويري عند هو جارث **Hogarth**. وفي قصة توم جونز صور لنا أحد الشخصيات العظيمة في الآدب الإنجليزي. وكان ينقصه فقط تصوير البيئة التي تجري فيها الحوادث.

ولقد ظل هذا العنصر منعدماً حتى أفرط "سكوت" في استخدامه في قصصه. وفضلا عن هذا كله لابد أن نذكر أن فيلدنج لم يكن في تزمت وتحفظ رتشر دسن أو أي قصاص في القرن التاسع عشر.

وأقل من فيلدنج مكانة في عالم الأدب معاصرة توبياس سموليت **Tobras Smollett** (١٧٢١- ١٧٧١) الذي ولد في اسكتلندي ودرس الطب واشتغل طبيبا جراحاً على ظهر سفينة حربية. وبينما نرى أنه لم يضف للقصة شيئا من ناحية الشكل الفني إلا أنه تمكن من تصوير بيتة جديدة لحوادث قصته، نجدها في وصفه للبحر في الأيام القائمة التي عاشت فيها البحرية الإنجليزية في العصور الغابرة. ولقد كان سريع التهيج غليظ القب ولذلك كانت تستهويه حياة البحرية القاسية العنيفة وما فيها من عبث صارخ. ولقد أضاف إلى هذا العنصر شيئا لا يتفق مع العنصر

السابق ألا وهو تصوير العاطفة تصويراً سطحيا. ففي قصته الأولي رودريك راندوم Roderick Random التي كتبها في (١٧٤٨) يصور حياة بطل القصة وهو أفاق محتال– يصور حياته حتى زواجه بنارسيسا Narcissa المخلصة الجميلة ذات الشخصية المدهشة. وأكبر شيء تذكر بها قصته هذه هو تصويره لحياة البحرية بما فيها من عنف واستهتار.

ونجد أيضاً قصته بيرجرين بكل Peregrine Pickle التي كتبها في (١٧٥١)، وهي قصة محتال أفاق سار في طريق الرذيلة حتى تزوج فتاة فاضلة تدعى إميليا. وأجمل من شخصية البطل المحتال شخصيات ثانوية. مثل الضابط البحري ترونيون وشخصية بوتسوين بايبس Boatswain Pipes. ولا يزال تصويره للبيئة التي تجرى فيها حوادث قصته ينبض بالحياة وينبئنا عن الفظائع التي ارتكبت في فرنسا في عهد ما قبل الثورة. وبعد أن كتبت هاتان القصتان استنفذ سموليث معين خبرته. وفي قصة Ferdinend Count Fathon التي كتبها في (١٧٥٣) رسم شخصية شرير خيالي يبدو وكأنه يمهد لقدوم شخصيات معينة في قصص "الرعب" التي ذاعت فيما بعد. ولقد أراح سموليت ضميره بأن رد إلى هذا الشرير اعتباره الخلقي قبل ختام القصة أما بقية أعمال سمو ليت فأقل شأنا من أعماله السابقة، فالسير لا نسيلوت جريفز Laneelot Greaves التي كتبها في عام ١٧١٣ نسخة إنجليزية كتبت في القرن الثامن عشر على غرار قصة دون كيشوت الإسبانية. وفي همفرى كلنكر Humphrey Cliuker التي كتبها في عام ٧٧١ عدل من طريقة وتشر دسن في سرد حوادث القصة عن طريق الخطابات وكتب بطريقة تمتاز باتزان وفكاهة لم تجدها في قصصه السابقة. ولم يكن سمو لت يتمتع بالإصالة الذهنية أو ذاك الخيال العميق الذي اشتهر به رتشر دسن أو فيلدنج ولو أن قصصه العنيفة الصاخبة انتشرت وذاعت، وظلت مكانته الشعبية قائمة حتى أثر على ديكنز فيما بعد.

وأغرب كاتب القصة في القرن الثامن عشر هو لورتس ستيرن Lrurence Stermt (١٧١٣– ١٧٦٣) الذي اختلف النقاد في الحكم عليه أكبر من أي

كاتب آخر. كان ستيرن حفيد أسقف وابن جندي، بل يقال إنه تلقي العلم في إحدى مكنات الجيش ولكنه وجد طريقه إلى جامعة كمبردج التي نال منها درجة الماجستير. ولقد انخرط في السلك الكنسي وحصل على وظيفة في يوركشر. وعلى الرغم من قراءته اللاهوت ونشره للمواعظ إلا أنه درس مؤلفات رابيليه **Rabelais** الذي كان يعجب به أيما أعجاب، كما درس مؤلفات سرفانتيس الذي كان يعنز به أكثر وأكثر. وحتى في القرن الثامن عشر الذي اشتهر بكثرة عدد القسس غريبي الأطوار كان ستيرن أكثرهم غرابة وشذوذاً فقصته المسماة "حياة السيد ترسترام شاندى وآراءه" التي كتبها حوالي (١٧٦٠) **Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman** قصة فريدة في نوعها بل هي نتاج عقلية مبتكرة لافت رواجا في الحال. ولو حكمنا عليها على ضوء مستويات القصص العادية لو جدنا فيها تناقضاً وادعاء فعلي القارئ أن ينتظر إلى الكتاب الثالث من القصة حتى يولد البطل وحتي في هذه المرحلة المتأخرة نجد أن مستقبل هذا البطل غير واضح المعالم وتتكون القصة من حوادث وحوار بين الشخوص المختلفة واستطرادات كثيرة عن موضوع القصة وجولات في ميدان العلم والمعرفة، وجمل لم تتم وصفحات غير مكتوبة، وتركيبات لفظية غريبة ونزوات فكاهية وألفاظ نابية ووصف للعواطف الرقيقة. في وسط هذا كله هناك شخصيات واضحة المعالم كشخصية والدتر ستزام والجاويش تريم والدكتور سلوت و"العم توبي" الجندي المحنك الذي اشترك في معارك مالبوره **Marlborough** وهو أوضح مثال لعنصر العاطفة في القصة. ولهذا تبدو القصة لأول مرة كأنها تتعمد تشويه الإطار الفني وتعبث به. ولكن هذا الحكم سطحي إذا أخذنا به، فستيرن يؤكد، ولو بطريقة غير مباشرة، أن الترتيب المنظم لحوادث القصة الذي يتمشى مع واقعية الزمان والمكان لا يتفق مع تفكير العقل الإنساني الذي لا يسير وفق نظام أو منطق بل حسب الأهواء والنزوات العارضة. ففي ترسترام شاندي اضطر إلى وصف الأرض ككوكب خلق من بقايا الكواكب الأخرى. ولقد تأثر بتناقض الحياة الذي دفع– سويفث من قبل إلى موجات قائمة من السخرية– ولو أن هذا التأثير اختلفت صورته لديه. ويعزى إلى هذا الأثر ذلك المجون

وهذه السخرية التي تتسم بها كتابات رابيلية الكاتب الفرنسي الذي كان يعجب به إعجاباً كبيراً، كما يعزي إليه إدراكه لما يدعو للفكاهة والضحك في جسم الإنسان ذاته. ولم يترك ستيرن هذه الفكاهة في جو منفصل جدب قاحل، إذ بينما نجده يهزأ من غرائب تجارب الحياة، إذ به يعطف على الإنسانية التي تتعذب وتشقي. وغالباً ما تبدو هذه العاطفة غير متناسبة مع موضع العطف هذا، فحتى الذبابة التي تحوم على طبق "العم توبي" نجده يصر على اعتبارها موضوعاً لإثارة الشفقة والعطف. وهذا الانغماس في العاطفة هو الذي يعلق بالذهن عندما نتكلم عن العاطفية **Sentimentalism**. ولقد استخدم ستيرن التعبير نفسه عنواناً لإحدى كتبه "فالرحلة العاطفية **The Sentimental Journey**" التي كتبها عام ١٧٦١ يصف فيها رحلة عبر فرنسا بروح أهدأ من تلك التي تسود ترسترام شاندى، كما أنه لم يكثر فيها من إظهار عليه. ولو أنه لم ينس عصر الفكاهة الذي أضفي القوة على أعماله المبكرة.

يعد كتابات هؤلاء القصاصين الأربعة الذين يعدون أساتذة في هذا الميدان، يتسع نحر القصة باستمرار حتى يبلغ فيضانه الذي لا يقوى على التصدي له كاتب واحد مهما أوتي من الذكاء. وحتى في أواخر القرن الثامن عشر تتشعب هذه التطورات إلى درجة يصعب تتبعها. وتتميز بعض القصص بطابع فريد ولا يمكن إدراجها تحت مدرسة فنية أو اتجاه فني معين مثل راسيلاس **Rasselas** التي كتبها صمويل جونسون عام ١٧٥٦ **Samuel Johnson**. ومع أن حوادث هذه القصة تدور في الحبشة إلا أنها تستخدم القصة وسيلة للمحادثات الفلسفية، فهي تقوم بهجوم على النزعة التفاؤلية التي كانت تسود القرن الثامن عشر. وهي في هدفها هذا تتفق مع قصة كاند يد التي كتبها فولتير في نفس الوقت تقريبا، وإن اختلفت عنها في الإطار الفني. وكذلك نجد أن قصة "راعي ويكفيلد **The Vicar of Wakefield**" التي كتبها أوليفر جولد سمث **Oliver Goldsmith** عام ١٧٦٦ لا تنتمي لمدرسة فنية معينة. فعلى الرغم مما فيها من مصادفات وحوادث غير محتملة الوقوع إلا أنها ظلت تستهوى القراء واحتفظت بلونها الخاص. وكان جولد سمث يتمتع بقدرة على

الفكاهة وعلى رسم الشخوص كما كان يتميز بموهبة الكاتب المسرحي في ترصد المواقف المؤثرة كما نجد فيضا من العواطف يتدفق من ذاته هو لا جريا وراء مذهب أدبي معين ولقد جمع إلى هذا عطفاً صادقاً على الفقراء والمعد بين من بني الإنسان حتى أنه في مناظر السجن نجد أن هذه القصة قد مهدت الطريق أمام الأغراض الاجتماعية التي اتجهت إليها القصة فيما بعد ولم يعتمد القراء الإنجليز على نتاج القصة المحلي فحسب بل أن تبادل الآراء والثقافة بين إنجلترا وفرنسا الذي امتد طوال هذا العصر مكن القراء الإنجليز من الاطلاع على عدد من القصص الفرنسية فالقراء الذين تمتعوا بقصة باميلا رحبوا بقصتي ماريفو **Marivaux** والفلاح المحدث **Le Paysun Parvenu** ومريان **Marian** كما وجد محبو القصة العاطفية متعة في قصة روسو إلويز الجديدة" **La Nouvelle Heloise** التي بالغ فيها في استخدام العنصر العاطفي.

والكاتبة التي خلفت رتشردسن وتتبعت خطاه مباشرة هي "فأني بيرنى" (١٧٥٢- ١٧٤٠) **Fanny Burney** ابنة تشارلز بيرني الموسيقار، التي كان جونسون يثنى عليها ويدللها أيام شبابها. ولقد عاشت حتى أصبحت وصيفة للملكة كارولين **Queen Caroline** وتزوجت بمهاجر فرنسي يدعى الجنرال داربلاى **General Darblay** وأولى قصصها وأحسنها قصة إيفيلين **Eveline** التي أحدث ظهورها دويا كبيراً في ١٧٧٨. وتصف القصة من خلال حوادثها العجيبة المعبرة دخول فتاة ريفية إلى مغامرات الحياة في لندن ومباهجها. وما يزال القارئ يجد فيها متعة ولو أن ثناء جونسون وبيرك **Burke** وريتولدز يبدو الآن مبالغا فيه إلى درجة غريبة. ولو قارنا الآنسة بيرنى بزتشر دسن لبدت أقل شأنا منه لأن رتشر دسن كان يستطيع الخلق والإبداع بينما لم يدعم قوة ملاحظة الآنسة بيرني وخبرتها إلا معين ضحل من الابتكار. ونتيجة لذلك لا نجد في عملها الفني تحسنا مطردا بل العكس. فقصة سيسيليا **Cecilis** التي كتبت عام ١٧٩٦ أقل تأثيرا وأقل طبيعة من سابقتها، هذا على الرغم من كونها أكثر تعقيدا منها. وفي قصة كاميلا **Camilla** التي كتبت عام ١٧٩٦ كانت قد طورت أسلوبها بتركيباته الضخمة مما جعل بعض الناس يخطئون

وصف أسلوبها ويتهمونها بمحاكاة الدكتور جونسون. وفي قصتها الأخيرة "المتجول" **The Wanderer** التي كتبت في (١٨١٤) أصبح أسلوبها سقيما ركيكا. أما مذكراتها اليومية وخطاباتها فتبين مهارتها في سرد الحوادث وقدرتها على النقاط الحوادث المسرحية المثيرة.

ظلت النزعة العاطفية التي بدأها استيرن شائعة في القصة وبلغت غايتها في قصة هنرى ما كنزي المسماة الرحل الحساس **The Man of Feeling** التي كتبت في ١٧٧١، والتي يبكى فيها البطل دائما كلما اضطربت عواطفه أو وجد نفسه في موقف مؤثر. وإذا قرأنا هذه القصة اليوم بدت لنا وكأنها تقليد ساخر، وإن كانت قد استهوت الجماهير وقتذاك لدرجة كبيرة. ومع أنها تصور العاطفة تصويرا مبالغا فيه لدرجة لا تصدق. إلا أن المؤلف يظهر في كل مكان في القصة عطفه وإنسانيه. وإذا كنا قد تحققنا من أن روسو كان أحد الذين أثروا في ما كنزى فمن الواضح أنه كان أول أستاذ تتلمذ عليه توماس داى **Thomas Day** الذي نجد في حياته العجيبة مادة جديرة بالقراءة، كما لاز لنا نذكر ولو بالاسم فقط قصته المسماة ستاتفورد وميرتون **Statford and Merton** التي كتبها حوالي (١٧٨٣). وهي قصة صبي ينتمى إلى أسرة غنية في جاميكا أفسده الترف والعطف الكاذب من ناحية، وابن فلاح أمين من ناحية أخرى، وهي قصة تحولت إلى ناحية الجدل والوعظ. ويقدم لنا هنري بروك **Henry Brook** في قصته المسماة "أبله من طراز رفيع" التي كتبها حوالي سنة (١٧٧٠) نموذجا آخر من هذه القصص التعليمية التي نجد فيها شخصيتين على طرفي نقيض. ومع أنه من المحتمل أنه تأثر بروسو كثيرا. إلا أنه يمثل بدرجة كافية روح الإنسانية المتزايدة لدرجة لفتتت نظر وزلي **Wesley**إليه.

ووسط هذه التطورات في فن القصة التي نشاهدها في أواخر القرن الثامن عشر نلحظ تطوراً دفع القراء والكتاب إلى أن يسلكوا طريقا شائكا مبهما فتسير بنا القصة القوطية **Gothic** أو قصة "الرعب" إلى عالم الشر والجريمة في القصة، وهو اتجاه مستمر في قصة الجريمة والرعب السائد اليوم. ومهما قيل في قيمتها من الناحية الفنية فإن قصة الرعب

هذه استهوت عقولا كثيرة وارتقي أثرها إلى مراتب الفن العليا فأثرت في كتاب سكوت Scott وأميلي وشارلوت برنتى the Brontes كما أثرت في شعر شللي Shelley.

ويرجع هذا اللون القصصي إلى هو ارس وولبول (١٧١٧– ١٧٩٧) وقصته المسماة "قلعة أوترنتو The Castle of Otranto" التي كتبها سنة ١٧١٦. وكان هو راس ابن السير روبرت وولبول على بينة من ذلك العالم الكبير الذي ظل والده مسيطرا عليه لمدة كبيرة. ولكن ذهنه المتقد الذي لا يستسيغ العميق من الأفكار والمعتقدات قد كل مما أحاطه من دسائس وسعي دائب وراء السلطة. ولقد ساعده ارتباطه ببعض الوظائف التي يتنازل منها مرتبا دون أن يقوم بعمل ما، إذ هي وظائف شرفية، ساعده ارتباطه هذا على أن ينغمس في حبه للآثار القديمة وأن يتعرف على عدد من الناس منهم الشاعر جراى Gray. أما عن حياته فقد ترك سجلا لها في مجموعة ضخمة من الرسائل التي تعد من أطراف مجموعات الرسائل في اللغة الإنجليزية وأكثرها تنوعا. وكان لحبه للآثار جانب عاطفي، إذ أنه يعد أوضح مثل نراه في القرن الثامن عشر للحساسية السائدة وخاصة بين ذوى اليسار والفراغ. ولقد تولدت هذه الحساسية عن خيبة أملهم إزاء انتشار النزعة التجارية وسيادة المذهب التعقلي ولقد وجدوا متنفسا لهذا الإحساس بخيبة الأمل في إطلاق العنان لتأملاتهم الانفر لدية في الآثار الفنية المتخلفة عن العصور الوسطى كما هي ظاهرة في خرائب الأديرة والقلاع، وغالبا ما تكون في عزبة السيد الثرى نفسة. وهذا الحنين إلى عالم مضى وانقضى أدى إلى إحياء اهتمام الناس بالقصص الشعبية المسماة بالـ ballads وإعجابهم من جديد بروح الفروسية والجو الغريب للساحر الذي ارتبط في أذهان الأجيال اللاحقة للعصور الوسطى. ولقد أشبع وولبول هذه النزعة بطريقة أكمل من غيره من الكتاب المعاصرين. فشيد في ستروبرى هل Strawbery بيتا على الطراز القوطى كان يحلم فيه بأيام الفروسية وحياة الأديرة. ومن أحلام اليقظة هذه المستمدة من العصور الوسطى نجمت قصة "قلعة أوترانتو" التي تدور حوادثها في إيطاليا في العصور الوسطى. وتتعرض القصة لذكر خوذة ضخمة تستطيع أن تفتك بضحاياها

من الطغاة، والكائنات الخارقة للطبيعة من أشباح وغير ذلك، كما تقضى على مصادر الرعب الخفية الغامضة. وحينئذ تبدو وكأننا استبعدنا من مسرحية ماكبث لشيكسبير كل ما فيها من شعر وتصوير للشخصيات واستبقينا فقط بعناصر الميلودراما وخوارق الطبيعة.

ويمكن أن ندرك سبب استهواء القصة لجماهير القراء ولكن ما لا نستطيع تصديقه هو أن بناء القصة هذا عمل فني هام ثابت الدعائم. وما كان في وسع أحد في ذلك الوقت أن يتنبأ بذلك العدد العظيم من الكتاب الذين قلدوه. فهنالك وليم بكفورد وهو أيضاً من ذوى اليسار والجاه. ولقد بنى لنفسه بناء له واجهة على الطراز القوطي سماه فونتهيل أبي **Fonthill Abbey**، وقد كتب قصة رومانسية مليئة بالأسرار. ولما كان بيت بكفورد المسمى فونتهيل أبي أكثر غرابة من بيت وولبول المسمى ستروبي هيل فإن قصته "فاتيك" التي كتبها في ١٧٨٢ تعتبر أكثر شذوذاً وغرابة من قلعة أوترانتو لوولبول. وعلى الرغم من انغماس وولبول في أحلام اليقظة إلا أننا نجد لديه إحساسا صادقا بالحياة المادية الواقعية؛ بينما نجد وليم بكفورد يعيش بالفعل في عالم خيالي محض. وقصة فانيك قصة شرقية تدول حول خليفة يجرى وراء شهواته المعقدة ونزعاته الإجرامية بتحريض من أمه وشيطان من إخوان السوء. وقد نجد بعض الفقرات الجميلة في كتابته ولكن الانطباع الأساسي الذي يخرج به القارئ هو عن عالم خيالي تتساط فيه الشهوات البهيمية. ومصدر قوة القصة في أنها تمضى في اتجاه واحد وأنها توحى بأن بكفورد وهو يسرد قصته يعرض لنا صورة لعقليته المثالية الشاذة.

ومن الكتاب الذين مارسوا كتابة "قصة الرعب" هذه بعد وولبول ووليم بكفورد السيدة آن رد كليف **Mrs Ann Radeliffe** (٧٦٤- ١٨٢٢) التي نذكر بين قصصها الخمسة اثنتين هما: أسرار يودلفو **The Mysteries of Udolpho** التي كتبت في ١٧٩٤، وقصة "الإيطالي **The ltalian**" التي كتبت ١٧٩٧. ولقد اتبعت مسز رد كليف الأسلوب المعمول به في قصة الرعب هذه، ولكن أضافت إلى عنصر الرعب عنصر العاطفة ووصف المناظر الطبيعة بطيقة عاطفية مؤثرة وبهذه

الطريقة ربطت قصة الرعب بالاهتمام بوصف الطبيعة الذي كان يوجد في شعر القرن الثامن عشر. وتبين قصة "أسرار يودودلفو" طريقة مسز رد كليف في الكتابة بكل وضوح. فهي قصة تدور حول فتاة بريئة حساسة تقع في حبائل شرير قوى يجنح إلى التعذيب والقسوة يسمى مونتونى **Montoni**. ويمتلك مونتونى قلعة كتيبة منعزلة يكتنف ممراتها الموحشة وحجراتها المسكونة بالأشباح– يكتنفها الغموض والرعب– حقا إن مسز رد كليف تجد متعة في تعليل غرضها لهذه المفازع قبل نهاية القصة. ولم يستهو إنتاجها جماهير القراء العاديين فحسب، هذه الجماهير التي تعتمد على المكتبات المتنقلة والتي تهكمت عليها جين أوستن **Jane Austen** في قصة نور ثانجرابى **Northanger Abbey**، ولكن عملها أثر تأثيراً كبيراً في عدد من كبار الكتاب. فبليرون **Byron** في نيوستيدابى **Newstead Abbey** ما هو إلا صورة حية لمونتونى أمنا بالنسبة لشيللي **Shelley** فقد أصبحت هذه الأشباح التي نراها في قصة الرعب حقيقة تتجسم أمام ناظريه. وما شخصية روتشيستر في جين إير **Jane Eyre** لتشارلوت برونتى إلا مونتونى آخر متلائم مع جو الطبقة الوسطى. وما كانت إميلي برونتى تستطيع كتابة مرتفعات وذرينج مالم يثر هذا المصدر الغريب خيالها.

ومع أن مسز رد كليف أصابت نجاحا منقطع النظير في هذا المجال إلا أن كثيرا من الكتاب الآخرين مارسوا هذا اللون الشائع من ألوان الكتابة. فماثيو جريجورى لويس **Matthew Gregory Lewis** استخدم أسوأ ما قرأ في قصة "الراهب **The Monk**" التي كتبها في ١٧٩٥ وقد استخدم فيها موضوع فاوست **Faust** بطريقة معدلة لكي يصور الشهوة الحيوانية بطريقة أساءت إلى الذوق العام في عصره، وذلك مع أن الكتاب لاقى رواجا كبيرا. وبعد نجاح لويس في قصته السالفة الذكر اتبعها بكتابة "قصص مفزعة **Tales of Terror**" سنة ١٧٩٩، وقصص عجيبة **Tales of Wonder** سنة ١٨٠١. وأكثر منه إخلاصا من الناحية الفنية القصاص تشارلز روبرت ماتورين **Charles Robert Maturin** (١٧٨٢- ١٨٢٤) الذي كان لقصته ملموس المتجول **Melmoth the Wanderer** التي كتبت في

١٨٢٠ تأثير كبير في فرنسا. ومن أحسن قصص الرعب هذه قصة "فرنكشتين Frankenstein" التي كتبتها زوجة شيللى في ١٨١٧ بإيعاز منه ومن بيرون. وهي قصة مخلوق آلي يثير منظره الرعب على الرغم من أن له صفات البشر. ولا زالت هذه القصة دون قصص الرعب جميعا تحتفظ بجمهور من القراء حتى اليوم.

وكان على القرن التاسع عشر أن يكون إنتاجه في القصة أهم بكثير من قصص الرعب. وقلما نعثر في ميدان القصة على تصميم فني ناجح يوازي ما نجده في قصص جين أوستن **Jane Austen** (١٧٧٥– ١٨١٧) ابنة قس استفنتون **Steventon**. ولقد عمل أخوها في وادى النبل والطرف الأغر، في حين أنها أمضت حياتها في ستفنتون وباث ووفشتر. ويظهر أنها أدركت من بادئ الأمر نوع المواقف التي تستطيع تصوير ما ولم يفلح شئ في إخراجها عن هذا النطاق كما لم تكن شغوفة بالماطى، ولا نرى أثرا في كتابتها للحوادث التي أثارت أوربا في أيلمها. وقد خلصت نفسها من نواحي الضعف التي بدت فيمن سيقوها من القصاصين فهاجمت قصة الرعب هجوما مباشرا في قصتها المسماة "نور ثانجر أبي" التي لم تنشر إلا في ١٨١٧ وعمدت فيها إلى جانب تهكمها على المدرسة القوطية أو مدرسة الرعب هذه، إلى إعطاء صورة وافية عن الرعب الوهمي الذي يستحوذ على عقل الإنسان. وهي لم تتأثر بالنزعة الأخلاقية في كتابات رتشر دسن ولذا بدت كتابتها أكثر موضوعية، كما أن مذهب العاطفية المرهقة لم يجد هو في نفسها. وتتجلى قدرتها على الملاحظة أينما اتجهت، كما تتسم بالقدرة على السلبية شأن شيكسبير. وكانت أكثر من أي كاتب آخر، باستثناء فيلدنج، تعتبر القصة نوعا من الفن يتطلب تدريبا شافا دقيقا. وإذا فإن القصص التي كتبتها تسير حوادثها بطريقة مختومة لا افتعال فيها، كما أن هذه القصص تصور الواقع تصويرا دقيقا مما يشعر القارئ بالارتياح الذي تهبه له بعد أن تكون قد بذلت مجهوداً عقليا كبيرا. وتبدو أمانها الفنية في استمرارها في كتابة قصصها ومراجتها، على الرغم من أنها لم تجد قبولا لدى الناشرين في بادئ الأمر. ولعل قصتها الأولي كبرياء وهوى **Pride and Prejudice** التي كتبتها في ١٨١٣ أحب قصصها لدى القراء

الذين وجدوا في شخصياتها أناسا يألفونهم، مثل شخصية السيدة بنيت Mrs Bennet، الأم التي تسعى لترويج بناتها، وشخصية كولنز القس المتطفل، والسيدة العظيمة كاثرين دى بورج، وشخصية اليزابيث المرأة الشابة الذكية المرحة التي يتمشى سيرسا وراء الهوى مع كبرياء دارسى Darcy الأرستقراطي الذي يخفى وراء مظهره المتعالي شعوراً قلبياً صايقاً وقدرة تولزى قدرة البراهمة الهنود في التمييز بين الطبقات الاجتماعية. ولقد حددت جين أرستن الدائرة الضيقة التي تصورها قصصها، ألا وهى دائرة الأرستقراطية والطبقات الأدنى منها والتي تتعلق بها وتحتمى فيها بدرجات متفاوتة– ويتطلب فنها قبل كل شيء أن تقسم للقصة بدقة كلاسيكية في البناء ولقد نفذت هذه الخطة الأساسية بمهارة عن طريق حوادث محددة المعالم واقعية الطابع تنتظم كلها في أداء وظيفتها في البناء القصصي كوحدة كاملة. وتتجلى بالإضافة إلى ذلك موهبتها في التعبير الموجز الفكه الدال الذي يربط كل شيء. وبهذا الأسلوب تسرد حوادث القصة بطريقة تمكن القارئ من إصابة المتعة في كل حادثة على حدة. هذا إلى جانب تذوقه لمطابقة هذه الحادثة لمقتضيات البناء القصصي وهو يتطور وينمو. وتتمتع جين أو ستن غوق ذلك بموهبة في إدارة الحوار بنجاح لا يتوفر لها حين يطول الحديث. وهي تتجنب وصف البيئة التي تجرى فيها الحوادث اللهم إلا حينما تتناول الحفلات الراقصة والزيارات الرسمية والعادية المرتبطة بالقصة ارتباطا مباشرا. وفي قصتها المسماة "التعقل والحساسية" التي كتبها في ١١٨١ في أوائل عهدها بالقصة، تعرض أيضا شخصيتين متميزتين. وتتجلي فيها كذلك نفس المهارة في حبك القصة ولو أنه من المحتمل أن معالجة هذه القصة لظروف محلية في ذلك العصر جعلتها أقل من سابقتهما من ناحية الاستجابة الإنسانية الشاملة. وقد أعقبت ذلك بثلاث تخصص اختلف النقاد في تقديرها عند مقارنتها بإنتاجها السالف الذكر. فنشرت قصة متنزه مانسفيلد Mansfield Park في ١٨١٤ وإما Emma في ١٨١٦ وإقناع Persuasion في ١٨١٧.

ويمكن القول دون منازع أن هذه القصص الأخيرة تعوزها روح الفكاهة التي

تسود القصص الأولى، كما يعوزها ما يبدو في "كبرياء وهوى" من تلقائية وانعدام كلفة. ونجد عوضا عن ذلك، في هذه القصص الأخيرة تصويرا للشخوص أكثر تعقيداً، وتحكما ألطف وأدق وموقفاً من الشخوص أكثر عمقاً وأكثر سماحة. ولقد كانت جين أوستن توفي القصة حقها من التبجيل، وفي نور ثانجر ابي ١٨١٧ سخرت من قصة الرعب واستعاضت عن عنصر الرعب في كتاباتها بالواقعية والفكاهة. وتبين خطاباتها أنها كانت تدرك إدراكا واعيا كل ما كانت تقدم عليه من عمل؛ كما كانت على بينة من قصورها في بعض النواحي، إذ قالت "يتعين على أن ألتزم أسلوبي الخاص وأن أمضى في طريقتي الخاصة، وعلى الرغم من أنني قد لا أصيب نجاحا مرة أخرى في هذا المضمار، إلا أنني على يقين من أني لن أصيب نجاحا قط في مضمار غيره". ولقد تمكنت بفضل سيطرتها التابعة على عالمها الخاص من صبغ عملها الأدبي بصيغة شكسبيرية، وذلك على الرغم من أن عالمها أضيق نطاقا من العالم الذي يصوره شيكسبير.

قلما نجد في عصر واحد فنانين مختلفي الاتجاه ومجال العمل كجين اوستن والسير والترسكوت **Sir Walter Scott** (١٧٧١– ١٧٣٢) وليس من بين الكتاب من يجاري سكوت في كرمه وسماحته ونظرته للإنتاج الجيد لمعاصريه من الكتاب. ولا نظن أن هناك ناقدا يتسع ذوقه الفني لشتى المنازع والمشارب أكثر منه. ولقد أثنى على جين أوستن وميز بين فنها وطريقته التي تقوم على التهويل والمبالغة ولدسكوت في أدنبر أب كان يعمل محاميا. ورغما عن اشتغاله بمهنة أبيه، إلا أنه أظهر تحمسا مبكر الأدب وشغفا بآثار إسكتلندا ولقد كان لسلسلة الرحلات التي اشترك فيها إلى مرتفعات إسكتلندا أثرها في تزويد ذاكرته بأساطير كثيرة أفادته أيما فائدة عندما أتجه إلى الكتابة فيما بعد. ولقد كان من نتيجة أبحاثه التاريخية أن نشر فيما بين ١٨٠٢– ١٨٠٣ "أغاني الرعاة على الحدود ما بين إسكتلندا وإنجلترا" **The Minstrelsy of the Scottish Bordor**. وتطور سكوت من جامع للشعر إلى ناظم له ولقد كتب عدداً من القصص الشعرية الرومانسية بدأها بقصة **The Lady of the Last Minstrol** في ١٨٠٥ وعادت عليه من الناحية المادية بأجزل فائدة حتى

لقد رأى في الكتابة الأدبية وسيلة لسد نفقاته المتزايدة التي يطلبها حبه من الأشياء، ونظراً لنشأته في بيت فاضل فقد تحرر من المتاعب والمشاكل التي أثقلت كما هل بعض الكتاب ممن يتمتعون بمثل عمق خياله الفني. وقد يكمن ضعفه في نواح أخرى، ولعل ذلك يرجع إلى حد ما، إلى سماحة أصيلة في نفسه. وكان يصبو إلى أن يكون من ذوى الأملاك في إسكتلندا حتى يكون على قدم المساواة مع الطبقة الأرستقراطية وليكون سيدا على أملاكه الواسعة.

وتحقيقاً لهذه الرغبة اشترى أبو تسفورد **Abbotsford** واتخذه منزلا له. وحتى قبل أن يصبح قصاصا تورط في نشر مغامراته مع آل بالنتيين **Ballantynes**ليحصل على المال اللازم لمشاريعه الدائمة بخصوص التوسع في قصره ولإشباع رغبته الجنونية في شراء الأرض. ولاحقته طوال حياته كقصاص هذه الرغبة القوية في الإنتاج السريع الناجح، وظل كذلك حتى حلت مأساة الالتزامات والتعهدات التي كان عليه أن في بها حينما أشهر في ١٨٢٦ إفلاس كونستابل **Constable** وآل بلتين، ومن العبث التكهن بما يكون عليه أمر فنان كسكوت لو لم تستبد به هذه النزعة إلى التبذير، إذ لو استبعدنا هذه النزعة لأنكرنا عليه جانبا من طبيعته. ومن الخير أن نسجل أن يومياته المسماة**Journal** التي كتبت في فترة انهياره المالي هي أبعد أعماله أثراً في نفس القارئ. كما أنه من الأمور التي لا تخلو من دلالة أن نجاحه ككاتب مع اشتداد وطأة أعبائه المالية كان لهما أثر في رفع الأرباح التي يحصل عليها المؤلف من قصصه إلى درجة لم سبق لها مثيل.

وحتى أواخر سني حياته لا نجد إلا أثراً بسيطا لسرعة إنتاجه على كتابته. وإذا كان قد كتب دون أن يراجع ما كتبه إلا في أضيق الحدود. إلا أنه كان يكتب مع ذلك بإتقان وكان عقلة يزخر بالقصص والشخوص والحوادث إلى درجة تمكن بها من الابتكار دون عناء ظاهر وكان نشاطه مضرب الأمثال. وظن البعض أن بعض قصصه قد كتبت في أول حياته ثم احتفظ بها حتى اضطر إلى العمل في وظيفة سرية غير معروفة. ويزداد تقديرنا لعمله إذا تذكرنا أنه جمع إلى جانب التأليف عدداً من

الوظائف القانونية الرسمية بينما يبدو في نظر ضيوفه في أبو تسفورد رجلا من أهل الجدة يعمد إلى تبديد الوقت في اللهو واللعب. وتفسير هذا النشاط الجم من جانبه يعزى إلى حد ما إلى قيامه برحلات إلى المرتفعات الاسكتلندية انطبعت صورها في مخيلته وبدت في أحسن ما كتب من قصص. ولقد كانت هذه السنوات الأولي سنوات إعداد ثمينة مع أن سكوت لم يكن ليدرك في ذلك الوقت أي فائدة سيجنيها من وراء هذه الرحلات مستقبلا.

ومع أن هناك من سبق سكوت في كتابة القصة التاريخية ومن بين هؤلاء ماريا ادجورث **Marie Edgeworth** التي صورت حياة إيرلندة في قصتها قلعة راكرنت **Castle Rackrent** التي كتبتها في ١٨٠٠ إلا أنه من الجائز أن يعتبر سكوت أول من ابتكر القصة التاريخية.

ولكنه بدلا من معالجة حوادث عصره ودراسة حياة الطبقة الوسطي دراسة تفصيلية نجده يدلف إلى الماضي مستخدما في أغلب الأحيان شخصيات معروفة ومؤلفاً لقصة هي مغامرة من ناحية كما أنها مظهر براق لعصر تاريخي سابق من ناحية أخرى. فبينما يقنع فيلدنج وجين أوستن في قصصهما بالاهتمام بالشخصيات والبيئة المحيطة بهما إحاطة مباشرة إذ بنا نجد سكوت يتفنن في وصف البيئة التي تنتظم حوادث القصة بمناظرها الطبيعية ودقائقها، كما يورد لنا التفاصيل الساحرة عن العصور الخوالى. ومع أن الموضوع الرئيسي هو الذي يقدم لنا غالبا الشخصيات الرئيسية، إلا أننا نجده واثقا من نفسه تمام الثقة وهر يصور لنا الشخصيات العادية من الناس وخاصة فلا حي إسكتلندا الذين يعرفهم تمام المعرفة وتبدو فيهم موهبته البارزة في الفكاهة والملهاة. ويصل سكوت إلى مستوى شيكسبير في تنوع مناظره وتعدد شخوصه، إلا أن هذه ليست في المستوى الفني الذي ترقي إليه مثيلاتها عند شيكسبير ولعل الضعف الذي أصاب لغة الحديث والتخاطب في إنجلترا والذي حد من وصف العواطف والجوانب الفظة من الحياة في صراحة، هو الذي حرم أسلوب سكوت من اتساع الأفق الذي يمتاز به أسلوب شيكسبير. كما أن سكوت لم يتوغل

في تحليل ما يدور في خلد شخوصه من عميق الأفكار، فسلوكهم وعواطفهم تتحكم فيها دوافع لا تستعصى على الفهم، وإذا كانت قصصه غنية بعنصر الفكاهة إلا أنه قلما عالج المأساة. وفي المرات النادرة التي تناولها لم يصب النجاح الذي صادفه في ميدان الفكاهة، كما أن فطرته المرحلة لم تألف آلام النفوس المعذبة أو التي صدمتها خيبة الحياة. أما عن معالجته للتاريخ فتمتاز باهتمامه بالمناظر البراقة أكثر من اهتمامه بالنظم الاجتماعية التي شكلت حياة الناس. ومن الأشياء التي لها دلالتها أنه في معالجته للعصور الوسطى لم يعر الكنيسة، وهي الهيئة المسيطرة على حياة الناس في ذلك الوقت أي اهتمام واعتبار، وكانت لسكوت موهبة في معالجة تصوير جو مشحون بالغيوم والأسرار ولكنه فلما التجأ إليه، أما الأشياء الصوفية الميتافيز يقية فقد ضرب بها عرض الحائط.

ومع أنه من المناسب أن نطلق على سكوت رائد لقصة التاريخية إلا أن هذه التسمية قد تدعو إلى اللبس ما لم نفحصها جيداً. فقصته الأولي وايفرلى **Waverly** التي كتبها في ١٨١٤ تعالج ثورة اليعاقبة التي قامت في ١٧٤٥. وإن كانت ويفرلى قصة تاريخية بمعنى من المعاني، إلا أن سكوت جمع مادتها من ذكريات الأحياء الذين قابلهم بنفسه في مرتفعات اسكتلندا. وهذا العنصر الاستكتلندي مع عنصر اليعاقبة، الذين كانت حركتهم آخر حركة في أوروبا يرجع أساسها إلى العصور الوسطى– هذان العنصران يكونان الموضوع الرئيسي لقصته المذكورة وفيهما يتجلى خير ما يمتاز به عمله الأدبي وهو يعلود التعرض لهما في معظم الأحوال كما في جاى مانرينج **Guy Mannering**، والـ **The Antiquary** في ١٨١٦ و**Old Mortality** في ١٨١٦ **The Heart of Midlothian**في ١٨١٨ و **Bob Roy** في ١٨١٨.

ومن الصعب في هذه القصص أن نفرق بين ما يفتعله الخيال وبين ما تهيه الذاكرة من حقائق فكلاهما يخدم هدفه من ناحية الابتكار الفني بدرجة متساوية. كما أن سلسلة الحوادث الرئيسية في القصة تستند إلى شعور إنساني قوى تصوير فكاهي في أغلب الأحوال للشخصيات الاسكتلندية التي تنتمي إلى للطبقات الدنيا. وعندما يتخلى

سكوت عن معالجة استكلندا التي يعرفها تمام المعرفة إلى تناول العصور الوسطى فإنه يفقد كثيراً من قوته. فقصة إيفانهو **Ivanhoe** التي كتبت في ١٨٢٠ وقصة الطلسم **Talisman** التي كتبت في ١٨٢٥، اللتان تتعرضان لتاريخ الحروب الصليبية تعدان من أكثر قصصه ذيوعا القراء، مع أنهما تتصفان بالسطحية والافتعال المسرحي إذا قورنتا بالثبات والعمق اللذان تمتاز بهما القصص الاسكتلندية ويصدق نفس القول بدرجة أقل وضوحا عندما ما يتخطى سكوت الحدود القائمة بين إسكتلندا وإنجلترا ليصف ظروف حياة اليصابات وجيمس الأول في قصة **Kenilworth** سنة ١٨٢١ وتاريخ حياة نيجل ١٨٢٢ **The Fortunes of Nigel**

وعندما وجد أن الجمهور لم يعد يستجيب لحوادث عصر من العصور كان سكوت يهرع بحثا عن عصر آخر. ومن بين هذه العصور الجديدة التي تحتل مكانا مرموقا في إنتاجه الأدبي قصة كونتين ديرورد **Quentin Durward** سنة ١٨٢٣ التي تعالج فرنسا في عصر الملك لويس الحادي عشر، ففي هذه القصة استرعى سكوت انتباه أوروبا. ولقد وصل وصفه الحى للقصة حدا لم يبلغه من قبل، كما أن تصويره لشخصية لويس بلغ دقة وحذقا لم يكونا معهودين لديه. وفي هذه القصة نجد أنه صور الرماة الاسكتلنديين مع أن القصة تجرى حوادثها في فرنسا. وكثيرا ما عاد من جولاته الجغرافية والمكانية ليستخدم إسكتلندا ومناظرها في عمله الأدبي. وقصة بئر القديس رونان **Saint Ronan's Well** التي كتبها في ١٨٢٤ والتي جرب فيها كتابة قصة تدور حول سلوك الناس في المجتمع من القصص الهامة، مع أنها لم تبلغ غاية النجاح. ولكن قصة **Red Cauntlet** التي كتبت في سنة ١٨٢٤ والتي يودع فيها موضوعه المحبب عن ثورة اليعاقبة تبين لنا مدى توفيقه حين يتعرض لإسكتلندا وليس من بين القصاصين- إذا استثنينا ديكنز- من أمتع القارئ على نطاق واسع كما فعل سكوت. وعلى الرغم من أن معرفتنا بالماضي قد ازدادت عن أيام سكوت إلا أن الأخطاء التاريخية التي تورط فيها وهو يصور الأشخاص لا تحول بين القارئ وبين الاستمتاع بالقصة اللهم إلا إذا كان القارئ متخصصا. ولكن ما أن هل القرن

التاسع عشر حتى تغيرت النظرة إلى بناء القصة وعمقها وهذا هو الذي جنى على مكانته كقصاص. ولقد تبعه في كتابة القصة التاريخية عدد لا يحصى، منهم بالورليتون Bulwar Lytton ودكنز Dickens وثا كارى Thackeray وريد Reade وجورج اليوت George Eliot. ولم يقتصر تأثيره الفني على إنجلترا وحدها بل تعداه إلى فرنسا وروسيا وأمريكا عبر الأطلنطي حيث وجد عشاقا لفنه ومعجبين به.

وينفرد توماس لوف بيكوك Thomas Love Peacock (١٧٨٥–١٨٦٦) بلون فريد من الكتابة يميزه عن معاصريه في ذلك الوقت. وقد كان بيكوك صديقا لشيللى مع أنه كان يتهكم على الحركة الرومانتيكية ولقد ابتكر بيكوك قصة تحتوى على التهكم والسخرية من التطرف الرومانتيكى. وتبدو شخوصه كظلال لا حياة فيها ولكنها ظلال ذات أصوات ممتعة. أما حبكته القصصية فليس لها من نفع إلا أن تمكن للأصوات من أن تسمع وهي تتبادل الحديث الذي أجراه على ألسنتها. وكان بيكوك نفسه واسع الاطلاع على الأدب الكلاسيكي وأدب العصور الوسطى. وفي قصة "الخادمة ماريان Maid Marian، التي كتبها في ١٨٣٣ وقصة "مصائب إلفن the Misforuncs of Elphin" التي كتبها في ١٨٢٩ يكشف لنا عن مدى تقديره لمفاتن القصة الرومانسية وندر أن يقبل القارئ على قصصه دون أن يصيب متعة. ولقد كان لقصصه Headlong Hall ١٨١٦ و Nightmare Abbey ١٨١٨ و Crotchet Castle ١٨٣١ الفضل في تشجيع جورج ميريديث George Meredith والدوكس هكسلى Aldous Huxley على معالجه طرق جديدة من الفن القصصي.

الفصل الحادي عشر

القصة الإنجليزية من ديكنز إلى العصر الحاضر

يحتل تشارلز ديكنز **Charles Dickens** (١٨١٢- ١٨٧٠) مكانا مرموقا بين كتاب القصة في القرن التاسع عشر. ويعتبر من نواح عدة أعظم قصاص أنجبته إنجلترا. وقد بدأ بكتابة **Skatches by Boz** في ١٨٦٣، أتبعها بنشر مذكرات بيكوك في ٣٧- ١٨٣٦ **Piekwiek Papers** وهي أعظم قصة فكاهية في الأدب الإنجليزي. والفكاهة في هذه القصة ليست مفروضة عليها ولكنها تسير سهل طبيعي عن نظره مرحلة إلى الحياة، إذ يبدو فيها دكنز وهو ينظر إلى الأمور نظرة فيها مبالغة وتسلية ونجده ينغمس انغماسا مفرطا في سوق مغامرة بعد أخرى دون أي تفكير في حبكة القصة أو هيكلها العام.

ولقد كان يحد من نشاطه هذا روح العصر التي تتطلب العاطفية والخجل من إظهارها ومع هذا انطلق في الحدود المرسومة له وكأنه لا يعرف القيود على الإطلاق. ولو قدر له أن يعيش في عصر أقل تحفظا من عصره لبلغ ما بلغه شيكسبير. كاد ديكنز يجد في الحياة متعة ولكنه كان يكره النظام الاجتماعي الذي نشأ فيه. وهناك دلالات كثيرة تدل على أنه كان قريبا من أن يكون ثوريا في نزعته، ولقد هاجم في قصصه الأخيرة المفاسد المتفشية في عصره. ولكن عصره هذا اقتص منه ففرض عليه لكى تروج قصصه أن يلتزم بما تواضعت عليه الطبقة الوسطى من ناحية الأسلوب والأخلاقيات. ولم يكن في قصة من قصصه أقل تحرراً من هذه القيود أكثر منه في مذكرات بيكويك بما فيها من فيض وسلاسة. وفي أوليفر توست **Oliver Twist** التي تلتها في ١٨٣٨ بدأ عنصر الأشجان يفسد روح الفكاهة وبدأ دكنز وقد هالته قسوة عصره يشعر بالحاجة لاستخدام القصة للتعبير عن رسالة اجتماعية يختص بها

جيله الفظ الغليظ القلب. ومع ذلك تتجلى قدرته الإبداعية يوفره عندما يسرد قصة الصبي الفقير المستقيم الذي يتعرض للأخطار والمغريات. وترجع قوة هذه القصة لا إلى إثارة الأشجان بل إلى تصوير كل ما يتصل بالطبقات الدنيا مع المجتمع، وإلى روح الفكاهة والسخرية التي تتميز وتتجمع حول شخصية السيد باميل **Mr Bumble** وتزداد أهمية الحبكة القصصية في قصة نيكولاس نيكلي **Nickolas Nickleby** التي كتبت حوالى ١٨٣٨. وهنا تظهر قدرة ديكنز في معالجة الميلود راما إذا يرسم ديكنز شخوصه وقد تحددت معالمها كما فعل بن جونسون في مسرحياته في القرن السابع عشر. ويكثر التهكم والسخرية عندما يتعرض للحياة بمدرسة في يوكشير، ولكن خير ما في القصة يكمن في ثنايا الفكاهة متى صدرت عن مسرح فنسنت كراملز **Vincent Crummles** وفرقته. أما "محل العاديات الأثرية" **The Old Curiosity Shop** التي كتبها في ١٨٤١ ففيها تغطى الأشجان على الفكاهة وخاصة عندما يموت نيل **Nell** الصغير إذ يخامر المرء إحساس بأن جمهور دكنز من الطبقة الوسطى لا يعرف من الطقوس إلا مواكب الجنائز. أما قصة **Barnaby Rudge** التي كتبها في ١٨٤١ بتصويرها لمظاهرات جوردون **Gordon Riots** فهي أولى محاولات دكنز في كتابة القصة التاريخية. وفيها نجد اهتماما متزايداً بالحبكة القصصية التي لا أثر لها في مذكرات بيكويك. وقبل أن يكتب مارتن تشزلويت **Martin Chuzzlowit** ١٨٤٤ قام برحلة إلى أمريكا وأثار استياء القراء بتصويره لمناظرها، ومع ذلك فكل مميزات دكنز تتجلى هنا في شخصية بكسنيف وبناته وساره جامب ومارك تايلي الشخصية القوية الفاضلة، وعدد من الحوادث والشخوص أحكم وصفها غاية الأحكام؛ وقد كتب فيما بين ١٨٤٣ و ١٨٤٨ كتبه التي تتناول عيد الميلاد ون بينها نشيد عيد الميلاد **The Christmas Carol**. وقد تكون هذه القصة أحب قصصه للجمهور. ففيها يبين إيمانه بالعطف الإنساني الذي قارب التصوف. ولقد بينت قصة **Dombey and Son** التي كتبها سنة ١٨٤٨، بما فيها من سيطرة على عنصر الشجن مبلغ التقدم الذي أحرزه فنه منذ أن كتب قصة "محل

العاديات الأثرية". وفي قصة "ديفيد كوبر فيلد **David Copperfield**التي كبتها في ١٨٥٠ أنهى دكنز أول مرحلة له في كتابه القصة بعمل أدبي يحوى عناصر قوية من سيرته الشخصية، كما يمتاز بتمكنه من تصويره للشخصيات كما نرى في شخصية ميكوبر **Micawber** وشخصية يور ياهيب **Uriah Heap**.

أما قصة المنزل القاتم **Bleak House** التي كتبها في ١٨٥٣ فقد ظهر فيها وعيه الفنى ودقة تصميمه للقصة أكثر من ذي قبل. ومن الجلي أن فنه قد بعد الآن عن المرح التلقائي الذي نلاحظه في مذكرات بيكويك. ولقد اتبع هذه بقصة أخرى هي "أيام قاسية **Hard Times** ١٨٥٤ التي أهداها إلى كارليل. وبينما نجد ديكنز يهاجم الظروف الاجتماعية في عصره، إلا أنه في هذه القصة يولى هذا الموضوع أهمية خاصة. وهو يوجه على لسان كوكتون ومستر جراند جرند سهام النقد إلى سياسة عدم تدخل الحكومة في النشاط الصناعي والتجاري **Laisser –Faire system** التي كانت تنادى بها مدرسة مانشستر. وهو يوحي إلى القراء بأن المصلحة الشخصية المستنيرة التي تنادى بها هذه المدرسة لا تعنى إلا قسوة لا تدل على أي استنارة أو إدراك. وهذا الانشغال بالناحية الاجتماعية يسيطر على قصة "دوريت الصغيرة **Little Dorrit** التي كتبها في ١٨٥٧ والتي يهاجم فيها مكتب الاستئناف ونظام البيروقراطية في الحكم. فنجد مناظر السجن التي كانت مصدراً من مصادر الفكاهة والملهاة في مذكرات بيكويك تنقلب الآن إلى موضوع جدى وذلك بتصوير سجن المستدينين. وقد عاد ديكنز إلى معالجة القصة التاريخية "في قصة مدينتين **A Taie of TwoCities** التي كتبها في ١٨٥٩ واستطاع بإيحاء من كارليل أن يتخذ من الثورة الفرنسية موضوعا لها. وتبين هذه القصة بوضوح لا مزيد عليه مدى اتساع الموارد التي اعتمدت عليها عبقريته ومدى غزارتها وقد أتم قصتين آخرين هما: آمال كبار **Great Expectations** في ١٨٦١ وصديق الطرفين **our Mutual Friend** في ١٨٦٤، ولقد أتمهما قبل وفاته المبكرة في ١٨٧٠. كما ترك مخطوطا لقصة لم تتم هي سر إدوين درود **The Mystery of Edwin Drood**

ولقد دفع دكنز بنفسه إلى الموت دفعا. فمن ١٨٥٨ إلى ١٨٧٨ قام بتلاوة قصصه بشكل مسرحي في كل من إنجلترا وأمريكا. وجرت عليه هذه التلاوة مغامم كثيرة. وعلى الرغم مما سيئة له من إجهاد، إلا أنه كان يطرب كلما صفقت له الجماهير؛ لقد كان الجمهور بالنسبة له بمثابة الخمر المعتقه لا يستوثق من مفعولها القوى إلا إذا تذوقها، وكذلك لا يتأتى له التأكد من رضى الجماهير إلا إذا سمع تصفيقها واستحسانها بأذيته. لقد كان شيكسبير يرضي جمهوره دون أن يكون ذلك على حساب آرائه. أما دكنز فقد كان يعرف في قرارة نفسه أكثر مما أماط عنه اللتام في قصصه. وعجز بسبب انفعاله الشديد عن أن يحقق ما حققه في المأساة كاتب مثل دستوفيسكى، أو أن يصل إلى ما وصل إليه تولستوى في نظراته الشاملة للحياة التي جعلته يحتل مكانا ممتازا بين قصاصي العالم، أما فيما عدا هذا فقد توفرت لدكنز كل المواهب اللازمة. وقد نظر إلى العالم شأنه شأن العظماء من الفنانين كما لو كان تجربة جديدة كل الجلدة، كما كان يمتاز أسلوبه بقدره عارفة على وصف مختلف الأشياء. من وصف الشخوص والمواقف المضحكة التي يصورها إلى وصف المواقف التي تتطلب بلاغة كبيرة. ولقد ابتكر من الشخصيات والمواقف عدداً متنوعا لم يجاره في مداه أحد منذ شيكسبير. ولقد كان أثره على جماهيره من القراء عميقا لدرجة أن نظرته للحياة التي يعبر عنها في قصصه أصبحت جزءاً من التراث الإنجليزي. ولقد كان دكنز لا يثق بالمنطق العقلي والنظريات بينما كان يعتبر التعاطف وبهجة النفس من أسمى الفضائل. وكان يدرك في قرارة نفسه وفي ساعات التأمل أن بهجة الحياة هذه ليست كافية للقضاء على أمثال كوكتون من أشرار العالم. ولقد احتفظ بهذا الشعور لنفسه وساعده على إخفائه ما المتاز به من عمق الإحساس. ولما مات دكنز في ١٨٧٠ احتفى من الحياة الإنجليزية شيء لا يعوض، اختفى ضوء لامع بدد بنوره ظلمات النزعة التجارية التي طمست ذلك القرن ودعا الناس إلى التعاطف والاستبشار ونبذ الفظائع التي اقترفوها ظلما وعدوانا.

كان وليم ماكبيس ثاكرى **William Makepeace Thackeray** (١٨١١–

١٨٦٣) يعاصر دكنز، فمن الطبيعي إذن أن نقارن بين إنتاجهما الأدبي، كانا يختلفان اختلافا كبيراً في تعليمهما وفي مكانتهما الاجتماعية، فدكنز لم يحط من التعليم المنظم إلا بقدر يسير، وكثيرا ما دخل والده السجن لعجزه عن سداد ديونه. وبدأ دكنز يكسب قوته في سن مبكرة بالعمل في مصنع ورنيش. أما ثاكرى فقد ولد في كالكتا من أب كان يعمل موظفا في شركة الهند الشرقية. ولقد أتيحت له الدراسة في تشارتر هاوس وكمبردج. وعندما يصف دكنز الفقر نجده يدرك معنى الفقر لأنه عركه بنفسه، ولكن الفقر بالنسبة لثاكرى لا يعدو أن يكون مجرد الاعتماد على القروض لفترة ما. وكان دكنز سريع الاستثارة، بينما كان ثاكرى بليد الطبع يحمل نفسه على الكتابة حملا: واشتغل ثاكرى بالصحافة طوال حياته وظل حتى سنة ١٨٥٤ يوالى الكتابة في مجلة **Punch** بانتظام طوال حياته، ثم اشتغل بعد ذلك محرر لمجلة **Ccrnhill**. وبدأ عمله كقصاص متأخرا. بكتابة قصة سوق الغرور **Vanity Fair** حوالي سنة ١٨٤٧ وكان إذ ذاك في السادسة والثلاثين من عمره. وبعد ذلك بعشرة أعوام عكف على كتابة آخر قصة هامة له، ألا وهي أهل فرجينيا **The Virginians** سنة ١٨٥٧ -٩. وفي هذه السنين العشرة المجيدة استحوذت قصصه التي كانت تنشر بغلاف أصفر زاه وتباع الواحدة منها بشلن على انتباه الجماهير في إنجلترا حتى أصبحت مظهراً من مظاهر الحياة الإنجليزية. فكتب قصة **Pendennis**. سنة ٥٠- ١٨٤٨. وهنرى إسموند **Henry Esmond** سنة ١٨٥٢ و **The Newcomes** سنة ١٨٥٣-٥، ومات ثاكرى سنة ١٧٦٣ في سن الثانية والخمسين في الوقت الذي بدا فيه أن الحياة مقبلة عليه. وقبل وفاته بعام كان قد شيد لنفسه قصر منيفا في كنز نجتون ولقد كان مترفا في ذوقه وكان عليه أن يوازن بين دخله ومطالبه الكثيرة. فلم يكن يلائمه ذلك المنزل الصغير الذي كان يدفع أربعين جنيهاً إيجارا له في السنة، ولم تكن تلائمه هذه الخادمة الصغير الكريهة وهى تفتح الباب عند مقدمة. أن ذلك ليناسب رجلا مثل توماس كارليل لا رجلا من طراز ثاكرى. ولذا حمل ثاكرى نفسه، كما فعل دكنز من قبل، على تلاوة أجزاء من قصصه في لندن وأمريكا واستطاع بعد

جهد أن يرفع دخله إلى عشرة آلاف جنيه في السنة. وكان لهذا المجهود المضي بالإضافة إلى أساليب حياته الأثر الأكبر في التعجيل بنهايته.

ويبدو ثاكرى في أوج عظمته في قصة "سوق الغرور" بما فيها من واقعية صريحة ومقت شديد للزيف وتطوير شامل قوى لحوادث القصة. والواقع أن ثاكرى يبز دكنز في رسمه للشخوص وفي سائر أنواع التأثير القصصي. فلم يأبه بالبحث عن حل يتمشى مع القيم الأخلاقية، كما فعل دكنز، وإنما كان همه منصرفا إلى إعطاء صورة للحياة كما تراءت له. وهذا هو السر في عظمة الصورة التي رسمها لشخصية بكى شارب **Becky Sharp**. ومع أن بكى شارب هذه أمراه مغامرة محتالة إلا أن ثاكرى عرض شخصيتها بطريقة جعلت من العسير على الجمهور أن يقف منها موقف المتفرج ولم يضطر دئموه من الناحية الفنية على نحو واحد منذ نجاحه الباهر في إنتاجه المبكر، فقصتاه **Pendennis** و **Newcomes** مشحونتان بكثير من الاستطرادات التي حرمتهما من إحكام الخطة القصصية التي نشاهدها في قصة "سوق الغرور" وإن كانت مهارته طزالت ظاهرة في معالجته لبعض المناظر والشخوص المتفرقة وهو أدق في وصفه للعاطفة من دكنز، وقد صور لنا في شخصية الكولونيل نيوكمز المثل الأعلى لما ينبغي أن يكون عليه الجنتلمان الإنجليزي. وقد تفادى ثاكرى في قصة هنرى ازموند ضعف البناء القصصي الملحوظ في القصتين السابقتين. وهنري ازموند قصة تاريخية تعرض للقرن الثامن عشر، وهي فترة ملك ثاكرى ناصيتها كما يستدل من محاضراته عن "كتاب الفكاهة الإنجليزية **The English Humorists** وعن حياة الملوك الإنجليز الأربعة الذين يحملون اسم جورج **The Four Georges**. وقد أعاد إلى الوجود في قصة ازموند الجو الذي كان سائداً في عصر الملكة آن وذلك عن طريق حبكة قصصية أحكم تصميمها وعلى الرغم من صعوبة التحكم في الموضوع الذي عالجه.

ومع أننا لا تلقى بين كتاب القصة في القرن التاسع عشر من يدانى في مكانته دكنز وثاكرى، إلا أن القصة في تلك الفترة اسازت بتنوع كبير. فقد طغى الفن القصص إذ ذاك على سائر الأنواع الأدبية بل أصبحت مشكلة حصر الأنواع الأدبية

من الصعوبة بمكان، ولقد حاول القصاصون معالجة القصة بشتى أنواعها حتى يسايروا ما جد على الذوق الأدبي العام من تطورات. والقصاص **Bulwar Lytton** (١٨٠٣– ١٨٧٣) مثل بارز لهذا التنوع، فقد احتذى حذو سكوت في كتابة عدد من القصص التاريخية من أشهرها "آخر أيام يومي **The Last Days of Pompey** "في سنة ١٨٣٤ ومن أحسنها قصة رينزى **Rienzi** سنة ١٨٣٥. وتابع نشاطه القصصي بعد هذا بكتابة قصة تلتمى إلى قصص الرعب تسمى زانوني **Zanoni** في سنة ١٨٤٤. ثم أدمج بطريقة محببة القصة اليوليسية في قصة النقد الاجتماعي في قصة بول كيلفورد.**Paul Clifferd** سنة ١٨٣٠، وقصة يوجين آرام **Eugane Aram** سنة ١٨٣٢ وتتفوق الأخيرة على سابقتها بأنها مستمدة من الحوادث التي جرت مؤخراً. وعندما استعادت القصة الواقعية بعد ذلك مكانتها كتب **The Caxton** سنة ١٨٤٦ و"قصتي **My Novel**" سنة ١٨٥٣ ولقد أدى توزيع نشاطه القصصي على ألوان عدة إلى قلة أكثرت النقاد به فعدوه مجرد مقلد لغيره لا أكثر ولا أقل. ولقد اتصف بلورليتون بالبراعة والحذق وبقدرة على الابتكار. وأول قصصه المسماة **Pelham** التي كتبها سنة ١٨٢٨ تصور شخصية تأثر متأنق أشبه ببيرون. وتعد هذه القصة من أكثر قصصه تماسكا بينما كتب في نهاية حياته القصصية "الجنس المقبل **The Coming Race** سنة ١٨٧١ التي مهدت السبيل فيما بعد لظهور قصص صويل بتلر **Samuel Butler** و هـ. ج. ولز **H. G. Wells** عن المدينة الفاضلة.

ويمتاز إنتاج تشارلز كنجزلى (١٨١٩– ١٧٨٥) بتنوع ألوانه كذلك فبينما يعالج قصصا تهدف للدعاية كما في قصة **Yeast** التي كتبها سنة ١٨٤٨ وقصة **Alton Locke** التي كتبها في سنة ١٨٥٠ والتي تدعو للاشتراكية المسيحية إذا به يعالج القصص الرومانسية التاريخية كما فعل في قصتي **Hypatia**التي كتبها سنة ١٨٥٣ و **Westward Ho!**التي كتبها في سنة ١٨٥٥، وكذلك القصة الخرافية "أطفال الماء **The Water Babies**" ولم يفتقر هذا العصر إلى هذا التنوع القصصي كما أنه ليس من السهل تحديد نوع كثير من الكتابات الأدبية. فكنجلاك

A. W. Kinglake (١٨٠٩– ١٨٩١) قد اتخذ الشرق أساسا لكتاه **Eothen** الذي كتبه في ١٨٤٤، وترجم السير رتشارد بيرتون **Sir Richard Burton** ألف ليلة ولية في سنة ١٨٨٥– ١٧٨٨ ووصف جورج يورو **George Borrow** جولاته (١٨٠٩– ١٨٩١) قد اتخذ الشرق أساسا لكتابه **Eotheu** الذي كتبه في ١٨٤٤، وترجم السير رتشارد بيرتون **Sir Richard Burton** ألف ليلة وليلة في سنة ١٨٨٥– ١٧٨٨ ووصف جورج بورو **George Borrow** جولاته ومغامراته وتعاليم الغجر في قصة **Lavengro** سنة ١٨٥١، وقصة **The Romany Rye**سنة ١٨٥٧ وقصة **Wild Wales** سنة ١٨٦٢. وتعود قوة ملاحظة الكاتب **Borrow** وجولاته إلى الظهور في كتابات **Rieked Jefferies** (١٨٤٨– ١٨٨٧) في أواخر هذا العصر في قصة **After London** سنة ١٨٨٥، وفي كتابات **W. H. Hudson** (١٨٤٦– ١٩٢٢) وفي وصفه لجنوب أفريقيا وريف إنجلترا.

واستمر تشارلز ريد **Charles Reade** (١٨١٤– ١٨٨٤) يستخدم القصة كوسيلة للنقد الاجتماعي، كما فعل دكنز من قبل. ولو أن أسلوبه في هذا كان في غاية الدقة، كما نرى في عرضه لنظام السجون في قصته الميلود راميه "لم يفت الوقت للإصلاح **ItisNever. Too Late to Mend** التي كتبها في سنة ١٨٥٦. وتميل أحيانا إلى مقارنة ريد بزولا **Zola** إلا أن ذلك فيه إجحاف بمكانة زولا إذ على الرغم من جلد ريد وصبره في جميع الحقائق إلا أن عنصري العنف والشجن اللذين بالغ فيهما أيما مبالغة غالبا ما نراهما في منتهى الوضوح.

ولقد أصاب ريد توفيقا أكثر في معالجته للقصة التاريخية في "الدير والموقد **The Cloister and the Hearth**" التي كتبها في ١٨٦١ حيث يصور العصور الوسطى تصويراً حيا مفصلا مع ما فيه من بريق خداع في بعض الأحيان ونجد قصص بنيامين دزرائيلى **Benjamin Disraeli** (١٨٠٤– ١٨٨١) أكثر احتمالا وقوة من الناحية الفنية من قصص ريد وتعتمد شهرة دزرائيلى على كونه أهم شخصية سياسية في هذا القرن، ولقد أغمطت هذه الشهرة من مكانته ككاتب قصصي وأكثر

إنتاجه أثراً هي قصصه الثلاث التي تعرض لمثله السياسية وهي قصة **Coningaby** سنة ١٨٤٤، و**Sybil** ١٨٤٥ و **Tancred** ١٨٤٧. وهو يدعو إلى إنجلترا الفنية محبذا في هذا سياسة تكوين ديمقراطية يشرف عليها المحافظون ويعبر عن إيمانه بفكرة جديدة للقومية وإذ ما عاودنا قراءة هذه القصص فسنجد أن موضوعاتها أو العناصر الأساسية التي تتضمنها لم تعد بالية كما كان يتوقع البعض. وقد تعرضت السيدة جاسكيل **Mes Gaskell** (١٨١٠– ١٨٦٥) بأسلوب مختلف إلى فظائع النظام الصناعي كما رأته في مانشستر وكما هو ظاهر في قصصها **Mary Barton** سنة ١٨٤٨ وقصة **North and South** سنة ١٨٥٥. ولقد كانت تتمتع بموهبة تجمع ما بين النقد الاجتماعي وعنصر الميلود راما ولو أن مهارتها لم تقتصر على هذه القصص التي تعالج النقد الاجتماعي، ففي قصة **Grunford** التي كتبتها سنة ١٨٥٣ أعطتنا صورة لحياة الأقاليم بأسلوب فكه رقيق. وعندما كان يريد قراء العصر الفيكتوري أن يبتعدوا عن السياسة أو الشرور الاجتماعية السائدة في عصرهم كان عليهم أن يلجئوا لقراءة قصص **Wilkie Collins** (١٨٢٤– ١٨٨٩) وهو كاتب تمكن من إثارة الرعب وجو من الغموض والأسرار بطريقة أكثر حذقا ومهارة من **Horace Walpole** أو السيدة **Radcliffe**. ففي قصته "المرأة ذات الرداء الأبيض **The Woman in White**" التي كتبها سنة ١٨٦٠، وفي قصة الماسة الصفراء **The Moonstone** التي كتبها سنة ١٨٦٨ أظهر نوعا من الشاعرية التي تشف عن الصوفية، هذا بالإضافة إلى مقدرته على تكوين حبكة قصصية معقدة ولو أنها محددة المعالم وتتسم بالغموض.

ولا يمكن مقارنة هؤلاء الكتاب بشارلوف واميلى بروفت **Emily Mrume** **Chartotte** وفي قوة الابتكار والابتداع. ولن نجد قصة في الأدب الإنجليزي تعادل قصة الأختين اللتين عاشتا في قرية منعزلة تسمى **Haworth** في مقاطعة **Yorkohire**. وسمع أنهما لم تجدا تشجيعا من والدهما بشخصيته المسيطرة الطائفية إلا أنهما كتبتا قصصا لازالت الأجيال المتعاقبة تجد متعة في قراءتها إلى اليوم. وكثيراً ما

سرد تاريخ حياتهما ولكن السيدة **Gaskell** عرضت لنا هذا التاريخ بطريقة تنبض بالحياة أكثر من أي كاتب آخر. وبطريقة ما تخيلت إسلى برونت **Emily Bronte** (١٨١٤– ١٨٤٧) في قصتها الوحيدة مرتفعات وذرينج **Wuthering Heights** التي كتبتها في سنة ١٨٤٧ عالما عاطفيا خالصا يذكرنا أحيانا بمناظر العاصفة في مأساة الملك لير **King Lear**. ولو عالج هذه القصة كتاب آخرون لبدت مجرد ميلودراما، ولكن نفس القول ينطبق على مأساة عطيل **Othello** لو أنها سردت بطريقة تختلف عن طريقة شيكسبير. وتتسم هذه القصة في سردها بواقعية عنيفة قاسية، كما تفوق أي قصة أخرى من قصص القرن التاسع عشر في قوة أبداعها وابتكارها ولا ندرى كيف تسنى لعقلها أن يتخيل هذا العالم الذي وصفته، ولكن وراء وحدتها الظاهرية لابد وأنها كانت تمتاز بنشاط نفسي غامض متزايد، كما تبين ذلك مقطوعاتها الشعرية. أما موهبة شارلوت برونت **Charlotte Bronte** (١٨١٦– ١٨٥٥) فلم تتركز في قصة واحدة بل تعدتها إلى عدد من القصص هي: جين اير **Jane Eyre** سنة ١٨٤٧، وشيرلى **Shirley** سنة ١٨٤٩، وقيليت **Villette** ١٨٥٣ والأستاذ **The Professor**سنة ١٨٥٧ز ولقد جمعت فيهذه القصص صوراً من حياتها الخاصة في يوركشر **Yorkshire** وحياتها المدرسية في بروكسل **Brussels** بخبرتها الرومانتيكية الفنية التي كانت تنبع من خيالها الخصيب. وهكذا نجد أن إنتاجها الأدبي له أساس واقعي، ولو أنه يتعدي ذلك إلى عالم الأماني. ولقد كانت لديها الشجاعة لأن تجول في خبايا الحياة الإنسانية بأمانة وإخلاص أكثر مما اعتاده العصر، ولو أن تحفظ هذا العصر منعها من متابعة مواضيع قصتها إلى نهايتها المتبقية. فجين إير تبين العناصر التي تكون نظرتها للحياة. وكانت جين مربية وهذا يتفق مع واقع شارلوت نفسها بينما تختلف جين عن شارلوت في إنها ذهبت إلى منزل جيبها المستر وتشتر **Rochester** وهو شخصية غامضة توحى بالشرو هي إلى حد ما صورتها المثالية الخيالية للرجل بوصفة أداة للعاطفة الجنسية، وهو إلى حد ما يشبه شخصية مونتونى أو شخصية بيرون **Byron** لو أنهما كانا ينتميان إلى الطبقة

المتوسطة. وتخلق شارلوت هذا الجو الغامض في منزل روتشستر، وهو جو ينطبع في شخصيتها كما تبدو للقارئ. وهنا يبدو مصدر قوة تشارلوت برونت في خلقها لجو من الرعب دون الابتعاد عن أطار الطبقة المتوسطة. ولقد أعوزتها الشجاعة لتسير بجوها هذا بعيداً إلى العالم المضطرب العنيف الذي صورته أختها في مرتفعات وذرينج.

وبينما كانت الأختان اميلى وشارلوت تتمتعان بشهرة قد توطدت دعائمها إذ بنا نجد جورج اليوت **George Eliot** (التي كان اسمها في الأصل مارى آن افانز **Mary Ann Evans** ١٨١٩– ١٨٨٠") قد أصابها ما يشبه الانهيار. ولقد كانت جورج اليوت أكثر النساء القصصيات في القرن التاسع عشر علما ومعرفة فقبل أن تعالج القصص كانت قد ترجمت **Leben Jesn** للموسيقار اشتراوس **Strauss**، وعملت مساعدة للتحرير في مجلة وست منستر ريفيو **Westminster Review** وكانت على وشك الزواج من الفيلسوف هوبرت سبنسر **Speneer Herbert** لولا شذوذها العقلي. وعندما لم يستطع سبنسر الزواج بها قدمها لصديقه لويس **Lewis**، وكان كاتبا ذا مقدرة عظيمة. وفد عاشت مع لويس الذي كان له فضل تحويل اهتمامها من الفلسفة إلى القصة ولاقت قصصها القصيرة المسماة "مشاهد من حياة القساوسة" **Scenes of Clerical Life** التي كتبتها في ١٨٥٧ نجاحا مباشراً فأتبعتها في سنة ١٨٥٩ بقصتها الطويلة آدم بيد **Adam Bede** "التي كان لها فضل تدعيم شهرتها كقصاصة. وباعتمادها على المشاهدة المستمدة من الريف الإنجليزي الذي تعرفه معرفة وثيقة استطاعت أن تبتكر موضوعا قوياً ما كانت القصة في العصر الفكتورى لتستطيع التعرض له. ففي شخصية **Hetty Sorrel** هتى سوريل، عرضت لنا قصة فتاة هتك عرضها ودفعت إلى قتل ثمرة خطيئتها. وجال خيالها وصال حول هذه الشخصية الحية التي نالت من عطفها الكثير. وبينما تطلق جورج اليوت لمشاعرها العنان في شخصية هيتى، إذا بعقلها يسيطر على الشخصيات الخيرة في القصة أي شخصية دينا وآدم بيد. وكانت مشكلة جورج اليوت كقصاصة هي معرفة لمن تكون الغلبة في النهاية: للعقل أم للشعور؟ وفي آخر الأمر انتصر

العقل، وهنا بدأ فشلها كفنانة. وفي قصة آدم بيد كانت جورج اليوت لا تزال تتمتع بحرية فنية معقولة، وأظهرت في وصفها للحوادث والشخوص فهما وإدراكا دقيقا، كما بدت قدرتها على الفكاهة التي برزت في رسمها لشخصية مستر بويسر **Boyser** بشكل يذكرنا بسكوت **Scott**، بل قد يصل إلى مستوى شيكسبير. وفي قصتها **The Mill on the Floss** بدت المشكلة التي كانت تعانيها جورج اليوت أكثر وضوحا وجلاء. فهذه قصة تشبه في موضوعها قصص وردزورث **Wordsworth** لو أنها سردت بالنثر في قالب قصصي. هي قصة أخ وأخت يتعسفان بحساسية كبيرة: فالأخت عاطفية منطوية على نفسها في شيء من التضوف والثورة على القيم الصاخبة التي تتمثل في شخصية أخيها. وكانت جورج اليوت تدرك كل هذه المشاعر في قرارة نفسها، ولكن عقلها صمم الخطة القصصية بشكل جاف قاس جعلها ميلودرامية في ختامها. وقد اتسقت عناصرها الفكرية المختلفة في قصتها المسماة**Silas Marner** التي كتبتها في ١٨٦١. وهي أقصر من سابقتها وفيها تتحد عناصر القصة في وحدة منظمة بشكل يدعو إلى الإعجاب. وكانت نقطة التحول في كتابة جورج اليوت القصصية هي محاولتها معالجة قصة تاريخية تسعى رومولا **Romala** في ١٨٦٣، تدور حوادثها حول عصر النهضة في إيطاليا. وعلى الرغم من تمكن جورج اليوت من كل المادة اللازمة لإعداد هذه القصة إلا أن القصة تفتقر لروح العصر بما فيه من قيم متناقضة، كما بدت شخصية رومولا ذاتها وكأنها فتاة رشيقة تنتمى إلى فترة ما قبل روفائيل. **Pre Raphaelite** في القرن التاسع عشر وأنها إنما ضلت السبيل إلى إيطاليا في عصر النهضة. أما فيليكس هولت **Felix Holt** التي كتبت في ١٨٦٦ فهي قصة تعالج الراديكالية التي تمتاز بها الفترة التي تلت قانون الإصلاح. ولقد امتازت هذه القصة بحبكة غاية في التعقيد، كما تبين هذه القصة مدى ما خسرته جورج اليوت من جراء فقدانها للتلقائية التي كانت تتصف بها بواكير أعمالها. ولكن هذه القصة لم تكن خاتمة أعمالها الأدبية إذ حوالى سنة ١٨٧١ استجمعت قدراتها في قصة **Middlemarch** وهي إحدى القصص

العظيمة التي تؤخر بها القرن التاسع عشر. وفيها تركت الماضى لتعالج الحوادث المعاصرة، وفيها اهتمت برسم الشخوص العديدة وهي تتفاعل ويستجيب بعضها للبعض الآخر.

ويبدو أنها استخدمت عقلها لدرجة مكنتها من حل مشاكل البناء القصصي دون إعاقة مقدرتها على التخيل. وتعتبر جورج اليوت أكثر القصاصين الإنجليز شبها بالقصاص بلزاك **Balzac**. ويشعر الإنسان في إنتاجها الأدبي برغبتها في توسيع إمكانيات القصة كوسيلة من وسائل التعبير، فهى تريد أن تحوى قصصها مواضيع جديدة وتريد أن تتعمق في رسم الشخوص أكثر من غيرها من القصاصين.

ولم تسيطر هذه الرغبة الطموحة على القصاص انتونى ترولوب **Anthony Trollope** (١٨١٥– ١٨٨٢) الذي كان معاصراً لها. ففي سيرته الشخصية يناقش كتابة القصة كما لو كانت شيئا غاية في البساطة والسهولة. وهذه النظرة المتواضعة لفنه منعننا ولو لفترة قصيرة من أن نقدر تصويره لحياة القسس، الذي بدأه في قصته المسماة**The Warden** واستمر يعالجه في قصة "أبراج بارتشتر **Barehester Towers** التي كتبها في ١٨٥٧. ولقد بدت موهبته في السرد القصصي طبيعية سلسة لا ادعاء فيها، كما امتاز بخيال خصب وأسلوب يفعل فعل السحر في تأثير؟ على القارئ، وتخيل موفق للشخوص والحوادث. وهو كبير الشبه بجين أوستن إلا أنه في الوقت الذي يزداد فيه مجاله الفنى اتساعا إذ بقصصه لا تبلغ ما بلغته قصص جين أوستن من السقل الفني وإن تساوى الاثنان في إدراك حدود إمكانيتهما الفنية وعزمهما على عدم تخطى هذه الحدود إلى عوالم لا قبل لهم بها.

وكان ترولوب من ذاك الطراز من الكتاب الذي يسهل على مؤرخي الأدب التعاضى عنه وذلك لأنه لم يسهم إلا بالقليل في تطور القصة.

وقد بزه معاصره جورج مريديث **George Meredith** وتوماس هاردى **Thomus Hardy** في الابتكار والإبداع سواء أكان ذلك في البناء أو الهدف القصصي. ولقد اضمحلت شهرة جورج مريديث (١٨٢٨– ١٩٠٩) بشكل يدعو

للأسف في السنوات الأخيرة. ونحن وإن كان علينا أن نعترف بصعوبة قصصه إلا أنه امتاز بحساسية ذهنية لم تتهيأ لكاتب آخر في القرن التاسع عشر. وإذا نظرنا إلى اتجاهه الفكري لوجدنا أن نقطة الضعف الرئيسية التي نجدها لديه هي نصيب من الكبرياء الذي ندد به في شخوص قصصه. ولا بد أن نعترف أنه تعمد تعقيد الفصول الأولى من قصصه لدرجة تستعصى على الفهم وذلك لتكون تبيانا لذوى العقول البليدة أن يكفوا عن قراءتها. لسوء حظه لم يهمل قراءة قصصه ذوو العقول البليدة فحسب. ولقد كانت القصة في نظره أكثر من مجرد سرد لحكاية من الحكايات. فمن طريق نظرته للملهاة أراد أن يبين المخاطر التي تنهال على النفس البشرية في نضالها للتخلص من الوحشية المتأصلة فيها. إن الجسم والعقل وفوق كل هذا القلب– كل هذه خدعت الناس وأبعدتهم عن الحياة الطبيعية العادية التي هي الطريقة المثلي للعيش. فالقلب خداع بسبب المشاعر الزائفة المبالغ فيها والتي تنبع من العاطفية المرهقة. لقد أوضح مريديث هذا الدرس الأخلاقي بعرضه سلسلة من الحوادث تكشف عن دقائق العواطف الرقيقة. ويعتبر مريديث القصاص الذي سار على نهج رتشردسن في القرن التاسع عشر ولو أنه يبز سلفه في ذكائه. وفي ضوء هذا الهدف الفلسفي يحلل مريديث في ثلاث من قصصه، ألا وهي:

Harry Richmond, Evan Harrington, Richard Feverel

تطور حياة شاب يمر في السنين التي تكون شخصيته. ويجد القاري في هذه القصص الثلاث أنواعا مختلفة من التسلية والمتعة مما يوضح في الوقت نفسه تنوع مريديث القصصى. ولقد دفعته دراسته للعاطفية المرهقة **Sentimentalism** بعد ذلك إلى إسناد أدوار رئيسية للشخصيات النسائية في قصصه. ويحتفظ مريديث بهذا التنوع أيضا في هذه الدراسات المتباينة التي تجدها في قصة **Rhoda Fleming**

التي كتبها في ١٨٦٥، وقصة فيتوريا التي كتبها في ١٨٦٧، وقصة ديانا في مفترق الطرق **Diana of the Crossways** التي كتبها في ١٨٨٥. ويذكرنا أحسن إنتاجه بروعة الملهاة في عصر عودة الملكية في إنجلترا **Restoration**

Period، ويتجلى هذا قبل كل شيء في قصته المسماة "الأناني **The Egoist**" التي كتبها في ١٨٧٧. وقد تعلم مريديث من حميه ت. ل بيكوك طريقة إدارة الحوار الممتع في القصة، وإن كان لا يقنع بمجرد الرونق فحسب، إد دائما يحلل ضعف النفس البشرية وخداعها. ويبدو أحيانا أنه كان يعقدا الحياة أكثر من اللازم، وأنه كلما تقدم في إنتاجه كلما زاد هذا التعقيد حتى أن القارئ ليشعر يحق، عند قراءة قصته المسماة "أحد غزاتنا **One of Our Conqueerors**" التي كتبها في ١٨٩١ أن مريديث لم يقدم له متعة فنية تعادل المجهود الذي تطلبته قراءة هذه القصة.

ويبلغ إنتاج هنرى جيمس **Henry James** (١٨٤٣- ١٩١٦) ما بلغه عمل مريديث القصصي من حذق ومهارة. ولد هنرى جيمس في أمريكا ثم استقر به المقام في أوربا سنة ١٨٧٥ وتجنس بالجنسية البريطانية في ١٩١٥. وتصور قصصه الأولى مثل قصة **Daisy Miller** التي كتبها في ١٨٧٩ اتصال الأمريكيين بالحياة الأوربية. واتبع هذه القصص بسلسلة من الأعمال تناول بالدراسة فيها الحياة الإنجليزية ذاتها، كما نرى في قصته "إلهة الشعر الحزينة **The Tragic Muse** التي كتبها في ١٨٩٠ وكما يتبين ذلك في عدد من القصص الأخرى. وكلما تقدم عليه القصصي ازداد أسلوبه تعقيداً. ويبدو أنه كان يتلمس كل دقائق خلجات الشعور كما كان يميز بكل جلاء الحالات النفسية والتغييرات التي لم تمكن تظهر في الإنتاج القصصي قبل ذلك. وتبدو مرحلة النضوج التي بلغها في قصته المسماة "أجنحة اليمامة **The Wings of the Dove** التي كتبها في ١٩٠٢. والسراء **The Ambassadors** التي كتبها في ١٩٠٣. كما نجدها على وجه الخصوص في قصته المسماة "الزهرية الذهبية **The Golden Bowl** التي كتبها في ١٩٠٤.

ولا ينتمي هنرى جيمس كلية للأدب الإنجليزي. فنظرته لأروبا لا تتأتى إلا لشخص تربي في أمريكا. لقد كان هنرى جيمس يحس ويرنو بخياله إلى العالم القديم وما به من تقاليد وطقوس ومجاملات وبهاء وعندما اكتشف أن هذه القيم لم تكن إلا سرابا في مخيلته ابتكر فيما من لدته حتى بد العالم الذي يصوره وكأنه يصوره فكرته المثالية لما

ينبغي أن تكون عليه حياة الطبقة الأرستقراطية في أوربا. ولقد أضاف إلى هذه المثالية اقتصاداً في العبارة لم ينبع عن واعز أدبي بل عن مقمه لكل ما هو غير ومادى. ويتوق قارئ هنرى جيمس أحيانا إلى اللغة العامية بما فيما من صراحة وسلامة. ويبدو أحيانا من ثنايا جملة المعقدة التي توحى بشتى المعاني أنه يفتقر إلى التصميم والتأكد من أسلوبه. وعلى أي حال لقد استطاع هنرى جيمس أن يزيد أفق القصة اتساعا يتمييزه الدقيق لشتى العواطف ولتناوله بالعرض للعلاقات الإنسانية المختلفة. ويتعرض في قصصه هذه للطبقة الحاكمة التي كانت تسيطر على أوربا إبان الحرب العالمية الأولى فيعظمها ويمجدها في إطار مثالي ويبلغ هيامه بثقافتها أنه لا يستطيع أن يرى أن الحياة ذاتها أشد قسوة مما توحى به نظرته إليها. ويكمن مصدر قوته كفنان في تماسك هذا العالم الذي ابتكره وسجله بأمانة تجعل الإنسان يراوده الشك في أنه عالم من صنعه هو بل هو الحقيقة الجميلة التي افتقدناها.

وإذا كان هنرى جيمس قد رأى إنجلترا بعين الغريب، فإن توماس هاردى **Thomas Hardy** (١٨٤٠– ١٩٢٨) رآها كمواطن إنجليزي ولد في دور شستر **Dorchester** وعاش جل حياته في مقاطعة وسكس **Wesex** الذي صورها في قصصه. ومما يضفي على تعليقنا على تنوع الفن القصصي أهمية وطرافة أن نذكر أنه على ارغم من معاصرة توماس هاردى لهنرى جيمس إلا أن العالم الذي يصوره كل منهما يختلف اختلافا كلياً عن الآخر. في ١٨٧١ نشر هاردى قصته الأولى المسماة علاج ميثوس منه **Desperate Bemedies** ومنذ تلك السنة حتى ظهور قصة "جود الغامض **Jude the Obscure** في ١٨٩٥ كان إنتاج هاردى القصصي مضطرداً. وأشهر قصصه بإجماع الآراء هي: عودة المواطن **The Beturn of the Native** (١٨٧٨) **The Mayor of Caaterbrijge** (١٨٩١)، وربال الغابة **The Weodlanders**، وتس من آل دربرفيل **Tess of the D'Urbervilles** (١٨٩١) وكان هاردى مهندسا بحكم المهنة، لذا أضفى على قصصه بناء هندسيا، مستغلا كل حادثة فردية لكى تضيف شيئا للأثر العام للقصة. والانطباع الذي نخرج

به من قصصه هو أن هنالك قدراً شريراً يسيطر على حياة الناس مفسدا كل احتمال السعادة وسائرا بهم نحو المأساة. وبينما نجد أن هذا الشعور نحو الحياة لم يتطور إلى فلسفة إلا أننا نجده على الدوام بشكل يسبغ عليه مظهر المبدأ الفلسفي.

ولقد أسهم العقل في إذكاء هذا الشعور بثورته على التفاؤل الناجم عن مادية القرن التاسع عشر وبرفضه قبول العقيدة المسيحية كملجأ وعزاء له.

وعلى الرغم من أنه كان يرى الحياة قاسية لا هدف لها إلا أنه لم يقف منها موقف المنفرج في قصصه. فقد كان يسبغ عطفه وشفقته على هذه الدمى التي يحركها القدر. ولقد امتدت شفقته من الإنسان حتى شملت ديدان الأرض، بل الأوراق الذابلة على الأغصان. ولقد أضفت هذه النظرية إلى الحياة أهمية كبيرة على قصصه لم تأت إلا لقليل من إنتاج معاصريه. ويتخيل قارئ قصص هاردى أنه أمام منظر من مأساة إغريقية تدور حوادثها بين فلاحي مقاطعة وسكس. ومن أوجه نواحي النقد لتي وجهت لقصصه هو عدم التوافق بين هذه الشخوص الريفية وبين العواطف السامية والمظاهر النبيلة التراجيدية التي أسبغها عليهم.

أن تستطيع أي نظرية من النظريات في حد ذاتها أن تخلق قصاصاً وهذا له دلالته إذا ذكرنا أن قصص هاردى، مهما تبايفت قيمتها قد استهوت أجيالا متعاقبة من القراء، إذ كان هاردى يتمتع بمواهب عدة، أولاها قدرته على خلق حوادث حية تتخلل قصته. وكان يتصف بالصبر والأناة عندما يعرض خلال حوادث القصة لشخوصه وهي تتدرج في التفاعل بعضها مع بعض. كما أن معرفته للحياة الريفية جعلت تفاصيل قصصه تنبض بالحياة، فهي تفاصيل جميلة جذابة في حد ذاتها، هذا بالإضافة إلى أهميتها في البناء القصصي الذي يرتكز على دعائم ثابتة. والذي تعتمد عليه مواضيع قصصه. كما أن هاردى لم ينساق وراء ذلك التحفظ والتزمت الذي حد من القيمة الفنية لإنتاج كثير من معاصرية. فإذا قارنا قصتى تس لهاردى وآدم بيد لجورج اليوت اللتين تعالجان نفس الموضوع تقريباً للاحظنا التقدم الكبير الذي أحرزه

هاردى نحو حرية التعبير الفني. ولقد رفع هاردى في قصة تس وقصة جود الغامض مستوى القصة الإنجليزية إلى ما يقرب من المأساة السامية الرفيعة. كما أن الطبيعة التي بدا للشاعر وردزورث **Wordsworth** والرومانتيكين مثيرة خيرة، بدت لهاردى قاسية لا تعرف إلى الرحمة سبيلا. ونرى في الوقت ذاته أن شخوصه الطيبة العطوفة هي تلك الشخوص التي عاشت بعيداً عن المدن في جو الريف الهادئ بعيدة عن تحدى الأرواح الغضوبة التي تدمر الحياة وتعبث فيها فسادا.

من العسير أن نقدر مكانة هاردى في عالم القصة. ففي بادئ الأمر ندد به النقاد كقصاص رومانتيكي من الدرجة الثانية، وعند وفاته سما قدره وارتفعت منزلته حتى عد من أعظم الأدباء الإنجليز. ويعوذ الرأي الأول المعرفة الصحيحة لفن هاردى. بينما يتسم الرأي الثاني بشيء من المبالغة. على أي حال إن الإخلاص والشجاعة والصبر والتوفيق الذي يتسم به فنه يجعل منه شخصية عظيمة في الأجب القصصي. ولقد تمتع القراء بقراءة قصصه إبان الحرب العالمية الأولى إذ وجدوا متعة في الشجاعة التي يصور بها الحياة قائمة كما هي، بينما لا يتخلى عن شعور العطف والشفقة نحو شخوصه. ومن المرجح أنه في الأوقات العصبية سيؤثر فن هاردى على القراء بنفس الطريقة التي أثر بها عليهم في الحرب العالمية الأولى، وهكذا يدخل فنه ضمن التراث الخالد للأدب الإنجليزى.

ولقد تأثر كل من مريدث وهاردى بتعاليم داروين وعلماء الأحياء ولكن هذا الأثر يبدو أكثر وضوحا وصراحة في إنتاج صمويل بتلر **Samuel Butler** (١٨٣٥- ١٩٠٢).

ونجد صمويل بتلر- في هذا القرن الذي لم يهتم كثيراً بالنقد الساحر- يذكرنا بروح التهكم والسخرية التي يتصف بها سويفت **Swift**، كما يبدو في قصته "طريق بنى البشر **The Way of All Flesh** التي كتبها في ١٩٠٣.تسرد هذه القصة إلى حد كبير حياة بتلر نفسه وإن كانت تبين أثر التعليم في بيت تغلب عليه

النزعة الدينية. وفي أسلوب فكه مرير هدم بتلر روح التصالح والحل الوسط التي كان المجتمع الفكتوري يحتمى وراءها. ولقد هاجم بتلر القيم المعاصرة في قصتين ساخرتين: **Erewhon** سنة ١٨٧٢ و **Erewhon Revisited**سنة ١٩٠١. وبينما كانت ثورته الفكرية تدفعه أحيانا إلى الشذوذ، إذ بها تسمح له بتحدي القيم التي يعتمد عليها المجتمع وقتذاك. ولقد رأى بتلر أن عبادة الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها، وأنه إذا تسنى للآلة أن تسيطر وتتحكم فإنها ستتحدى وتهدم الحضارة الإنسانية. ولقد استقصى أسباب المرض والجريمة، كما بحث نواحي التعليمبينا التناقض الظاهر والقيم المريبة التي يعتمد عليها مجتمع تسيطر على أفساله الثقة والاعتداد بالنفس. ولم يبلغ بتلر ما بلغه الكاتب سويفت من قنوط

ويأس إذ يشعر القارئ على الدوام بنوع من الحيوية والتمتع بالحياة. وكان بتلر يحس بشيء من التفاؤل الخافت. كما كان يعتقد أنه إذا تدبرنا الأشياء بالعقل والحكمة بدت الأمور محتملة طيبة. ويبد الآن كثير مما كتبه بتلر وكأنه تنبؤات، وبدا من مقالاته وقصصه أنه يعد من العقليات المبدعة المبتكرة التي لمعت في زمانه. ولقد أسهم بتلر في ميدان الآراء والأفكار أكثر منه في ميدان الشكل القصصي وإن كانت افتتاحية **Erewhon** تبين إمكان الكتابة بطريقة طبيعية حية.

وفيما بين ١٨٧٠- ١٨٨٠ ظهرت قيم جديدة سواء في عالم القصة أو بين جمهور القراء. فازداد عدد القراء الذي كان جلهم لا يعتمد على تراث ما، كما كانو لا يميلون إلى قراءة القصص الطويلة التي كانت مألوفة قبل ذلك. ولم يدرك الناشرون هذا التغيير على التو، وإنما تبينوا رويدا أن القصص والمجلدات القصيرة الزهيدة الثمن تجزيهم من الناحية المادية أكثر من القصص الطويلة. وكان روبرت لويس سيتفتسن **Robert Louis Stevenson** (١٨٨٥- ١٨٩٤) من أول الكتاب الذين جعلوا للناشرين يدركون هذه التغييرات. ولقد نشر قصة رومانسية تدعى جزيرة الكنز **Treasure Island**على حلقات مسلسلة في مجلة للأولاد. وعلى الرغم من أنها لم تصب نجاحاً كبيراً عند نشرها على هذه الصورة، إلا أنه عندما

قام ناشر نشيط يجمع هذه القصة في مجلد واحد لافت رواجاً في الحال. ومع ظهور هذا اللون من القصص التي تقل حجما عن القصص الطويلة السالفة الذكر ظهرت القصة القصيرة التي كان لإدجار آلن بو **Edgar Allan Poe** فضل انتشارها في أمريكا وأسهم ستيفنسن في هذا المضمار بشكل هام بكتابة "ألف ليلة وليلة الجديدة **New Arabian Nights**" في سنة ١٨٨٢. وأتبع ذلك بعدد من القصص الرومانسية والقصص التي تعتمد على الأسرار والغموض منها "الاختطاف **Kidnapped**" في سنة ١٨٨٦ والسهم الأسود **The Black Arrow** سنة ١٨٨٨ وصيد بالا نترا **The Master of Ballantrae** سنة ١٨٨٩، والصندوق الخطأ **The Wrong Box** سنة ١٨٨٩، والدكتور جيكل والمستر هيد **Dr. Jekyll snd Mr. Hyde**. وفي هذه القصة الأخيرة تخلى ستيفنسون عن منهجه المعتاد في الكتابة ليعالج قصة رمزية حديثة تدور حول الخير والشر في شخصية الإنسان. وعند وفاته كان بسبيل إنهاء قصة **Wier of Hermiston** التي بعدها البعض أعظم إنتاج له. ولقد ظل ستيفنسون فنانا في كل ما كتب، سواء في قصصه أو خطاباته أو مقالاته. وكان يهدف إلى الكمال في الأسلوب حتى يميل الإنسان أحيانا إلى الاعتقاد بأن الأسلوب أجمل من العمل الأدبي ذاته، وكان ستيفنسون يعود بالقصة إلى عهد سرد الحكايات الرومانسية. وكان من الممكن أن ينحو بها نحوا أسوأ من هذا. وعلى العموم فعند فحص عمل ستيفنسون يدرك المرء الفرق لبنه وبين أساتذة الفن العظماء.

وكان ستيفنسون فنانا يسير عمله الفني على نمط متسق واحد لدرجة تجعل إدراك سر نجاحه أمرا عسيرا لأول وهلة. وكان جمهور القراء الجديد يتطلب قصصا سهلا ليس بالطويل الممل. وكانت هذه الرغبة موجودة لدى الجماهير من قبل ولكنها زادت الآن بازدياد الإقبال على قراءة القصص. ومن ذلك الوقت يمكننا أن نتبين نوعين من كتاب القصة: نوع يتمشى مع رغبة الجماهير سواء أكان ذلك عن نزعة طبيعية أو عن تعمد وكلفة، ونوع يسير بفنه نحو مراق صعبة وغالبا ما يحرم من تقدير الجماهير. وهكذا فإنه ليس من الضروري أن يكون تاريخ الكتاب الذين أصابوا نجاحا

كبيرا من ١٨٧٠ فصاعدا أساس تاريخ القصة في ذلك العصر. فهال قائمة بعض الكتاب الذين لاقوا نجاحا مبرزا في عصرهم: "Ouida" Rider Haggard
Edgar, Conan, Doely, Mrs Humphry Ward, Hall Caine
Marie, Corelli, Grant Allen, Wallace

وكان إنتاجهم سهل الفهم على الجمهور وإن اختلفت أساليبهم وإنجازاتهم القصصية. وكان في مقدور كل منهم أن يسرد حكاية من الحكايات. وهذا ينطبق إلى درجة كبيرة على أمثل كونان دويل في قصصه التي تدور حول شرلوك هولمز؛ وينطبق أيضا على إدجار ولاس الذي لو بذل مجهوداً أكبر لأنتج قصصا تستحق الاهتمام. أما رايدر هاجاد فكان على وشك التطور من سارد القصص الرومانسية الناجحة إلى كاتب أبعد شانا ومجالا. ومن الجلي أن هاجارد كان أقدر من جرانت الن الذي كتب قصة The Woman Who Did سنة ١٨٩٥، وهى قصة جريئة تدور حوادثها حول الظروف المعاصرة. ولقد طغى هذا العنصر الذي يعتمد على الحوادث المعاصرة على إنتاج مسز همفرى وورد، كما نرى في قصتها Robert Elsmere التي تصور لنا الحياة الاجتماعية في إنجلترا وقتذاك. ولم تعتمد شهرتها على إقبال الجمهور الجديد من القراء، هذا الجمهور الذي لم يصب من التعليم إلا القليل بل على تناولها موضوعا مستمدا من العقيدة المسيحية كان الناس يهتمون به أيما اهتمام. ولقد تخفي الشهرة أحيانا المميزات الحقيقة للكاتب، وهذا ما حدث بالنسبة للقصاص ب. ج وودهوسن P. C. Woodhcuse الذي غطى ترحيب الجماهير الكبيرة به على الحقيقة الماثلة في أنه لم يكن مجرد كاتب رائع الأسلوب فحسب بل إنه أضاف إلى اللغة الإنجليزية مفردات جديدة. وأنه لمن الخطورة بمكان أن تحكم على كاتب من وجهة نظر تقبل الجماهير لإنتاجه فقط. وفي الوقت ذاته نجد أنه منذ العقد الثامن للقرن التاسع عشر– والإنتاج الضخم الناجح الذي كتب للجمهور فحسب، قد جعل من العسير علينا في الوقت الحاضر أن نسرد بإيجاز تاريخ القصة.

ويمكن أن نتبين بعض جوانب المشكلة في ترحيب الجمهور بكاتبين لهما

مقدرة عظيمة ألا وهما: جورج جيسنج **George- Gissing**و **Rudyard Kipling**. ولم ينل جورج جيسنج (١٨٥٧– ١٩٠٣) إعجاب الجماهير، ومع ذلك لم يتصد قصاص لأمراض عصره بمثل هذه الواقعية والصراحة التي اتسمت بها كتاباته. ففي قصة "عمال في الفجر" **Workers in the Dawn** (١٨٨٠) و **Demos** (١٨٨٦) وقصة **New Grub Street, The Nether World**(١٨٩١) صور جيسنج فساد المجتمع ورفض أن يقدم لجمهوره حلا سهلا لهذه المشاكل. وقد يكون هذا الشعور بالعجز أمام مشاكل المجتمع هو الذي جعل الجمهور الإنجليزي يبرم به لأنه جمهور يفضل أن يمزج بالمأساة عنصر الفكاهة، كما يقبل على الصفحات الكثيبة في قصص دكنز إذا ما تضمنت مادة كافية للضحك. ولقد أحاط بقصته المسماة **Papers of Henry Ryecroft** (١٩٠٣) جو أكثر بهجة من قصصه السابقة مما جعل هذه القصة أحب أعماله للجمهور. أما عن رديارد كيبلنج (١٨٦٥– ١٩٣٦) فقد حظى بشعبية كبيرة لأن فنه بطبيعة الحال كان يعبر عن كثير مما يستهوى الناس في ذلك الوقت. فظهر إنتاجه في وقت كانت فيه إنجلترا في سبيل الظفر بمركزها الإمبراطوري. وقد هيئت له نشأته في الهند أن يضفى على وصفه لها غرابة وبها، والهند تعد أعظم بلد يقابله المغامرون الإنجليز فيما وراء البحار ولقد تمكن من كتابة القصة القصيرة والقصة المحدودة للطول، كما فعل ستيفنسون. وكان لهذا الإيجاز في الكتابة القصصية فضل تذوق الجمهور لأعماله دون عناء.

ولقد بدأ إنتاجه بكتابة **Plain Tales from the Hills** في ١٨٨٨ أتبعها بمجموعات من القصص القصيرة والقصص الطويلة التي منها قصة "الضوء الذي خبا" **The Light that Failcd** سنة ١٨٨١ وقصة كيم **Kim** سنة ١٩٠١. وعلى الرغم من أن مشاهد الهند هي دعامة شهرته الأولي إلا أنه كتب قصة عن الحياة المدرسية تسمى **Stalky and Co.** سنة ١٨٩٩ وقصصه عن عالم الحيوانات المسماة **The Jungle Books** ١٨٩٤ و١٨٩٥ وقصصه عن عالم الجن في مقاطعة سسكس المسماة **Puck of Pock,s Hill** في ١٩٠٦. وفي الهند

وجد مجالا جديدا للوصف سرعان ما اضطر أسلوبه على إظهار ألوانه ومناظره. وعلى الرغم من أن نظرته للشرق كانت رومانتيكية بحق، إلا أنه شاهد الشرق كجزء من مسئولية الرجل الأبيض. ولقد مكنه إيمانه الراسخ بهذا من أن يعرض هذا الرأي عرضا قويا. ولم يرسم كيبلنج شخصيات الإنجليز الذين يعيشون في الهند بدرجة واحدة فقد كان يستهجن الحياة الاجتماعية التي كانت تحياها شخصية **Simla**، بينما كان يعجب بحياة الجنود الذين يؤدون عملهم اليومي بمهارة وجدارة. لقد جعله إعجابه بهذه المهارة يجد متعة في نظاهر العصر الآلية، وغالبا ما استمد استعاراته وتشبيهاته منها. وعلى الرغم من أن اسلوبه كان في بساطة أسلوب الإنجيل وسلاسته إلا أن خياله المتقد ما يواريه بكلمات نضرة غريبة تجعل جمله تنبض بالحياة. وكان يسرد قصته وهو واثق كل الثقة من أن كل حادثة تسير بطريقة محتمه دون الالتجاء إلى الاستطرادات التي لا لزوم لها. وقلما عرض لرسم شخوص معقدة ولكنه بلسنات قليلة ثابتة كان يضع الشخوص في القصص التي تلائمها ملاءمة جيدة.

ولقد كان كيبلنج يمثل فكرة الإمبراطورية البريطانية في أوج مجدها وإن كانت هناك دلائل وخاصة في قصة المسماة **Recessional** بأنه كان يدرك الإخطار التي قد تتردى فيها بريطانيا من جراء هذه السياسة. ولقد بدت في القصص التي كتبت في أوائل القرن العشرين ظاهرة انتقاد ولوم الكاتب لنفسه لدرجة ما كان لكيبلنج أن يرضى عنها. ولقد بدأ جون جولسوردى إنتاجه القصصى وهو تحت تأثير هذه الظاهرة النفسية بكتابة قصة **The Island Pharisees** ١٩٠٤. وفي سلسلة متلاحقة من المجلدات بدأها بقصة "رجل من أصحاب الأملاك" **The Man of Property** صور بعد ذلك حياة الموسرين من الطبقة الوسطى. ولقد أصابت هذه السلسلة القصصية شهرة كبيرة سواء في إنجلترا أو في القارة الأوربية. واضمحلت شهرته بعد وفاته فجأة ولذلك نجد من العسير اليوم أن نحدد المكانة النهائية التي سيحتلها اسمه بين كتاب القصة. وكان يشبه في أحسن حالاته الكاتب أننونى ترولوب في تقديمه صورة حية لطبقة اجتماعية كاملة. ولكن بعدت المسافة بينه وبين الكاتب

المذكور في محاولته من خلال هذا العرض تقدير القيم في عصره. ولكى يحقق هذا فرض نظاما بسيطا على الحركة القصصية، حدده في قصة **The Forsyte Saga** في صورة نضال بين الجمال من ناحية وفكرة الامتلاك من ناحية أخرى. وتمثل**lrene** فكرة الجمال، بينما يمثل زوجها **Soames Forsyte** فكرة الامتلاك لدرجة أنه كان ينتزع منها حقوقه الزوجية بالعنف والشدة. ونقطة الضعف في فن جولسورذى تمكن في ميله للانحياز إلى جانب دون الآخر، إذ بينما كان عقله يجنح بشدة للتهكم من عائلة **Forsytes** إذ بشعور داخلي كان يدفعه إلى العطف على **Soames** حتى تجد في القصص الأخيرة نوعاً من العلاقة العاطفية بين مؤلف والشخصية الشريرة في القصة. وقد أضفي هذا نوعا من الغموض على نظراته للحياة أغضب الشباب من قراء قصصه، ولكن يجب ألا يدعهم هذا يغمطون ثدره فلم يجار جولسورذي أحد من القصاصين في تقديمة هذه الصور المحددة الشاملة لحياة الموسرين من الطبقة الوسطى في نصف قرن من الزمان.

وبينما كان جولسورذي يعرض في قصصه صورة لحياة الموسرين من الطبقة الوسطى إذ بآردنولد بنيت **Arnold Bennet** (١٨٦٧– ١٩٣١) يتناول بالتصوير حياة المدن الصناعية ومصانع الخزف في مقاطعة ستافوردشر وحياة الناس الذين يتركونها ليروا للعالم الكبير. وغالبا ما استهوت أرنولد بنيت مغريات العالم المادى وما تجليه من مكاسب لمن يوفق في ميدانه. ففي قصة **The Card** تناول بالوصف شخصية شقت طريقها للنجاح وتمتعت بمباهج العاصمة ورونقها. وكان ارنولد بنيت أشبه بهذه الشخصية التي رسمها في قصة **Tae Gard** فمعظم انتاجه كان يهدف فقط إلى أن يوفر لنفسه جوا مريحا لا يتأتى له في المدن الصناعية ولكن هذه النزعة لم تسيطر عليه إلا في بعض الأحيان، إذ أنه كان في أغلب الأحوال غنانا أصيلا؛ فقصة "حكاية الزوجات العجائز **The Old Wives Tale**" التي كتبها في ١٩٠٨ تعتبر من القصص الناجحة التي كتبت في ذلك العصر. فقد تأثر في هذه القصة بالنماذج الأوربية وخاصة قصص موياسان **Maupassant** وعوض فيها بأمانة وصدق رسماً

محدداً لأختين كانتا على طرفي نقيض في شخصيتهما. وبجانب هذا يمكن أن نذكر قصته المملة التي كتبت في ثلاثة أجزاء وهي **Clayhanger** ١٩١٠ و **Hilda Lessways** سنة ١٩١١ و **These Twain** ١٩١٦. ولم يهتم بنيت في قصصه برسالة معينة ينقلها كما فعل جولسورذى بل كان يتمتع بطبيعة أصيلة ساعدته على تصوير الواقع كما هو وموهبة أفادته في تلبس نواحي الفكاهة والملهاة.

ولقد تناثر الإنتاج العديد للكاتب **H. G. Wells** (١٨٦٨) في ميدان القصة في القرن العشرين. فمنذ أن هجر وتز محل الجوخ الذي كان يعمل فيه استمر في كتابة القصص، والمقالات والكتب التاريخية والملخصات والبرامج من أجل إحياء القيمة الروحية لعالنا هذا. وهو يعد بمثابة روسو في العصر الحديث. ومهما قالت الأجيال القادمة عنه، فقد نجد في إنجلترا متعلما لم يشعر بأنه مدين لذكائه الوقاد في شيء من الأشياء. ويمثل ولز التعليم الحديث في ميدان القصة، فهو الذي تتلمذ على هكسلى وتأثر بمحاضراته عن علم الحياة وهو الذي كان يسعي لعرض هذه المعرفة الجديدة على العالم. وعلى الرغم من أن القصة إحدى وسائل تعبيره، إلا أنه ظل يمارس كتابتها باطراد. ولقد بدأ في قصة **Time Machine** الآلة الزمنية (١٨٩٥) في استخدام تخيله العلمي ليبتكر لونا جديدا من القصص العلمى الرومانسي. ولقد أضفت معرفته ومعلوماته على قصصه أصالة وصدقا، كما زاد من رونقها استخدامه التفاصيل بطريقة بارعة. وهكذا ظهرت قصصه الأولي من تلاحق سريع: الرجل الخفي **The Invisible Man**١٧٩٧ وحرب العوالم **The War of the Worlds** ١٨٩٨، وقصة عندما يستيقظ النائم **When The Sleeper Awakes**، ١٨٩٩ والرجال الأوائل في القمر **The First Men in The Moon** ١٩٠١. ولقد تقبلت هذه القصص الرومانسية الأولى هذا العالم دون أن توجه إليه نقداً يذكر، بل كان همها تصميم شيء مبتكر مراعاة احتمال حدوثه من الناحية العلمية. ولكن في القصص الرومانسية التي تلت ذلك بدأت الآراء تقتحم قصصه كما في "طعام الإلهة **The Food of the Gods** و"في أيام المذنب **In the Days of Comet** ١٩٠٦.

وكان وأن قد أصبح اشتراكيا من طراز فريد كما كان يريد أن يضفي على الحياة البشرية شيئا من دقة العلم ونظام المعمل. وأتبع هذه المجموعة القصصية السالفة الذكر بقصة تسمى "العالم المثالي الحديث" في ١٩٠٥ **AModer utopia** بدأ فيها أبز قراءاته لأفلاطون حين عرض صورة تخيلية لعالم يسوده حكم العقل. ولحسن الحظ نجد أن ولز قد جمع إلى اهتمامه بالأفكار مقدرة على معالجة الفكاهة قد تقرب من موهبة دكنز في هذا المضمار ولقد استغل هذه المقدرة في ثلاث قصص مرحة تعد دائما من أحسن ما كتب، ألا وهي **The Wheels of Chance** في ١٨٩٦ و **Love and Mra. Lewisham** في ١٩٠٠، وأفضلها **Kipps** التي كتبها في ١٩٠٦.وأعقب هذا فترة حاول أن يضم فيها قدرته على رسم نماذج بشرية حية إلى عرض المشاكل المعاصرة. ولقد أكد ولز دائما أنه صحفي أكثر منه فنانا وأنه يقنع بأن تكون القصة وسيلة لنقل الآراء والأفكار. وعلى الرغم من أن ولز قد ظلم نفسه بهذا الحكم إلا أن الصور المعاصرة تحتل جانبا كبيرا من قصة **Ann Veronica** ١٩٠٩ التي يعرض فيها صورة للمرأة المتحررة، وكذلك قصة ما كياماللى العصر الحديث **The New Machiavelli** (١٩١١) التي تفسر عدداً من الحركات السياسية الحديثة. على أي حال، لقد تمكن من هذا اللون الجديد من ألوان الكتابة القصصية في **Tono Bungay** سنة ١٠٠٩ حيث عرض لشرور الدعاية التجارية في قصة غنية بروح الفكاهة الدائمة. كما أن ولز لم ينس الطريقة المرحة التي بدت في بوا كير أعماله وخاصة في **Kipps**، ولذا عاد إليها عند ما كتب "تاريخ حياة مستر بوالى **The History of Mr. Polly**" ١٩١٠. وإبان الحرب العالمية الأولى تخلى عن كتابة القصة إلى الحديث في الدين دون أن يعد نفسه لذلك إعداداً كافياً. ومع هذا فإنه في قصة **Mr. Britling Sees it** ١٩١٦ سجل بطريقة لم يدانه فيها أحد من قبل التأثيرات التي أحدثتها الحرب في شخصية حساسة. وفي تلك الفترة ازداد فكره تعلقاً بفكرة "أوروبا الجديدة" التي كان كل مخلص يتمنى أن تنبثق وقتذاك. وغالباً ما تحول إنتاجه بعد ذلك من القصص إلى الإسهام في تدعيم هذه الفكرة.

ولقد رأى أنه إذا كان للعالم أن يسوده العقل فإنه يجب أن ينظم في شكل وحدة واحدة. وحاول ولز أن يفسر الأحداث الغابرة في كتابه "موجز التاريخ The Outline of History" سنة ١٩٢٠ حتى يكون المستقبل أكثر ثباتاً وأرسخ بنياناً. واستمر ولز في كتابة القصة في هذه المرحلة المتأخرة من إنتاجه، وعلى الرغم من بعض التجارب الجديدة التي أجراها إلا أنه من الإنصاف أن نذكر على وجه العموم أه قد ازداد استخدامه القصة كوسيلة لنقل آرائه. ويبدو أحياناً كما هو الحال في قصة The World of William Clissold التي كتبها في ١٩٢٦ أنه يكتب مجموعة من المقالات في ثوب قصصى. ولن يتأتى لأي شخص أن يفهم كنه القرن العشرين بكل آماله وأوهامه دون دراسة إنتاج ولز. وعلى الرغم من أن إنتاجه لا يسير سيراً مطرداً في التقدم. إلا أن الخطورة تكمن دائماً في الحط من قدره والإقلال من شأنه. وقد تمكن ولز من أن يعرض في قصصه لجوانب كاملة من الحياة الإنجليزية وأن يضفى على قصصه الرومانسية الأولى تخيلا حياً للمستقبل. كما امتاز بأسلوب مرن لا إدعاء فيه ولا تكلف، واصطبغت قصصه بالفكاهة إلى حد كبير اللهم إلا في قصصه المتأخرة كما في Joan aud Peter (١٩١٨) حينما ترك لنفسه العنان وكتب بحثاً في لتعليم في ثنايا القصة. وأخلد أعماله، بجانب قصصه الرومانسية الأولي، قصتا Tono Bungay, Kipps حيث تتجلى عبقريته حينما تجتمع فيه روح دكنز مع عقيلته التي تميل إلى البحث والاستقصاء.

وبجانب هؤلاء القصاصين الذين تناولوا المشاكل الاجتماعية في كتابتهم، نجد أن القصة قد تنوعت في أوائل القرن العشرين إلى درجة كبيرة ونجد أن بعض هؤلاء الكتاب لا يزال على قيد الحياة ولم ينجز عمله بعد. ولا يختلف أحد في أن Jozef Korzeniowski يعد من أكثر هؤلاء القصاصين قدرة على الابتكار والإبداع. وهو بولندى الأصل ولد في أكرانيا Ukraine واشتغل قبطانا في الأسطول الإنجليزي التجاري وانتهى به الأمر بأن تجنس بالجنسية الإنجليزية وعرفه القراء الإنجليز باسم جوزيف كونراد Joseph Conrad (١٨٥٦– ١١٢٩) وتبين مجموعة القصص

التي بدأها بقصة Almayer's Folly ١٨٩٥ والتي شملت قصصا عديدة منها قصة The Nigger of the Narcissus ١٨٩٨ و Youth ١٩٠٢ و Typhoon ١٩٠٣ و Nostromo ١٩٠٤ Lord Jim ١٩١٦، وآخر قصة له هي المسماة The Arrow of Gold ١٩١٩ز وتبين هذه القصص خبراته الواسعة عن البحر وآسيا والأمريكيتين وموانى العالم المختلفة، وضعها في أسلوب متقن غريب الإيقاع. ويعتمد فن كونراد القصصي على القصة التي تدول حول المغامرات، ولكنه يسرد هذه القصة بطريقة يثير فيها حالات نفسية معقدة واهتمام دائم بالجانب السيكلوجي لشخوص قصصه. وتبدو قصص كونراد وكأنها كتبت في أسلوب يجمع بين مزايار. ل ستيفتسون وهنرى جيمس. إن كونراد يدرك فنه لدرجة تثقل على قارئ قصصه، وينشد كونراد الكمال، كما فعل فلوبيرت Flaubert من قبل، ويشعر القارئ أحيانا بالمجهود الذي يبذله وهو يسير قدما نحو هذا الهدف الذي يبغيه. ولم يكتف بالكتابة عن العنف والأخطار، بل كان يسعى، كما يفعل الرسامون الانطباعيون Impressionists، للإمساك بأهداب الحالات النفسية الدقيقة التي تفلت من الإنسان بسرعة دون أن يستطيع السيطرة عليها. وهو يستخدم في هذا أسلوبا غنيا بالمفردات والصور اللفظية كما لو كان رساما يستخدم ألوانه وأصباغه. وبينما نجد في قصصه التأثيرات الظاهرية لانفعالات الحياة إذ به يقنفي أثر القصاصين الروس في السعي وراء الحالات النفسية الغامضة التي تتوالى على الإنسان في حالات وعيه.

ولقد كان فنانا أمينا لفته أكثر من معظم قصاصي عصره، وينسى القارئ أنه أجنبي يكتب الإنجليزية حينما يتابع قراءة أسلوبه النثري بما فيه من غرابة وجمال وتعقيد.

ولقد أسهم كونراد في إكساب القصة تنوعا عالميا وذلك بحكم أصول مولده ونشأته وتربيته وحياته، ولقد أتى جانب كبير من التجديد الذي دخل ميدان القصة في القرن العشرين من الاهتمام بالنماذج الأجنبية. وهكذا استفاد جورج مور George Moore (١٨٥٢– ١٩٣٣) من إقامته في فرنسا بدراسته لزولا

وموباسان والـ **Goncourts**. ومن العسير إصدار حكم صائب عن عمله إذ كان يحيط به معجبون متحمسون كانوا يشعرون بأن أي نقد يوجه إليه إنما هو ضرب من السفه والضلال. وعلى الرغم من أنه كان فنانا يكتب عن وعى وادرك لفته إلا أنه كان دعيا لا يخلو نثره الجميل في أغلب الأحوال من التكلف والتصنع. وبحكم مولده الايرلندي وتعليمه الباريسي، أضفى على فكرته عن نفسه كفنان طابعا مسرحيا، ويمكن القول بأن خير إنتاجه لا يبدو في قصصه بل في مجموعة من القصص التي تدور حول ترجمة حياته، من بينها "اعترافات شاب **Confession of a Young Man** (١٨٨٨) و **Hail and Fsrewell: Ave** (١٩١١)، و **Salve** و **Vale** (١٩١٤) ولا بد لنا أن نعترف بأن هذا الإيجاز في الحديث عنه يغمطه حقه، فلقد تنوعت مواهبه فبدت في الطبيعة الجريئة التي تتسم بها قصة **Esther Waters** (١٨٩٤)، وفي النثر الجميل الذي نجده في **The Brook keritk** (١٩١٦) وفي قصة دينية، وأخيرا في قصة **Heloise and Abelard** (١٩٢١).

وتؤثر الشهرة أحيانا على رأي النقاد عند تقييم كاتب من الكتاب، ولقد تأثير الكاتب وليم سمر ست موم **W. Somerset Maugham** (١٨٧٤) بهذا المنحى أكثر من أي كاتب آخر في العصر الحديث. وكانت قصصه الأولى ومن بينها **Liza of Lambeth** التي كتبها ١٨٩٧، دراسات واقعية للحياة في لندن، ولكنه في قصصه التالية استخدم الصين والملايو أساساً لمشاهد قصصه كما هو الحال في قصة اهتزاز ورقة **The Trembling of a Leaf** (١٩٢١) وفي قصة القناع المصور **The Painted Veil** (١٩٢٥). وهذا القصص بالإضافة إلى مجموعات القصص القصيرة التي كتبها، تكفى لدعم مكانته ككاتب ذي شأن كبير ولكن النقاد غالبا مايهملون أمره. ولقد استفاد من دراسته لمو باسان في أول الأمر إذ تعلم الاقتصاد في سرد حوادث القصة، بينما ساعد ارتباطه الوثيق بالأدب الفرنسي في إبعاد عنصر العاطفية المرهفة **Sentimentalism** من قصصه، وفي معالجة العلاقات الجنسية بصراحة وجرأة قد تسبب بعض الإزعاج للقاري الإنجليزي. ولا يهدف موم من

قصصه لأى رسالة معينة كما فعل كثير من معاصريه بل كان لا يتوانى في تسجيل الحياة عندما تبدو في صورها الكئيبة. وغالبا ما يساء فهم وأقعيته على أنها استخفاف وعدم اكتراث **Cynicism**. ولكن من الخير أن نذكر أن نثرة يرقى إلى مستوى نثر سويفت بما فيه من قوة وطبيعية، وإنه وإن لمسنا في إنتاجه أثرا لنظرة سويفت للحياة، إلا أننا لا نلاحظ في قصصه هذا التبرم والاشمئزاز من الحياة الذي تتصف به قصص سلفه.

وبينما تأثرت مكانة موم بسبب الشهرة الكبيرة التي نالها إلا أننا نلاحظ أن إ. م فورستر **E. M. Forster** (١٨٧٩–) لم يحظ بالتشجيع الجدير به اللهم إلا في نطاق محدود جداً. ولم يكتب فورستر إلا قليلا، ويرى ذوو الرأي المستنير أن قصة **Howard' s End** التي كتبها في ١٩١١ تعد من خير القصص التي تلقي ضوءا على الحياة في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة. ولقد مضى وقت طويل حتى اعترف الناس بمقدرته وذلك عندما كتب في ١٩٢٤ قصة **APassage to lndia** "رحلة إلى الهند". وتصحح هذه القصة الصورة التي عرضها كيبلنج عن الشرق إذ أن فورستر لا يبين لنا رومانسية الشرق بل يعرض واقعية دقيقة النماذج البشرية، وهو يخلق الجو الذي تعيش فيه بأقصى إيجاز ممكن. وتسود هذه القصة روح التهكم والسخرية التي تجدها في كتابات عدد من كتاب العصر كما هى الحال في قصة **T. F. Powys** المسماة **Mr. Weston's Good Wine** التي كتبها سنة ١٩٢٨ والتي يسودها نوع من التصوف التهكمي. ونجد هذه الروح الساخرة أكثر جلاء في قصة **Orphan lsland** التي كتبها **Rose Macaukay** في سنة ١٦٢٤ وفي قصص أخرى مماثلة.

ومن العسير أن نكتب عن القصاصين الذين نالوا شهرة كبيرة في السنوات الأخيرة، وقد نعترف بسهولة أنهم أضفوا على القصة مهارة وإدراكا أكثر من أسلافهم، وإن كنا لا نميل إلى إصدار حكم نهائي عن مكانتهم من تاريخ القصة بوجه عام. ويجب أن نذكر دائماً أن عالم الأدب الحديث ينقسم إلى مذاهب عدة، وأنه كما يقول البراهمة الهنود، كلما علا صيت الإنسان أصبح عرضة للملامة. وبدون أن

نحاول ذكر كل الكتاب الذين يدخلون في نطاق هذه الفئة المشهورة يكفى أن نشير على سبيل المثال إلى هيو وولبول **Sir Hugh Walpole** (١٨٨٤- ١٩١٤) و ج. ب بريستلى **J. B. Priestly** (١٨٩٤-). لقد بدأ وولبول إنتاجه القصصي في ١٩١٠ بقصة "الحصان الخشبي **The Wooden Horse** واستمر نشاطه في شكل مطرد منذ ذلك التاريخ. ولقد زخرت دراسته بالنماذج المختلفة للحياة الإنجليزية، التي تذكرنا أحيانا بنرولوب، كما نرى في قصة الكاتدرائية **The Cathedral** التي كتبها ١٩٢٢ إذ زخرت بمثالية لا تتجاهل مع ذلك مظاهر القسوة والشر في الحياة. وقد أنهى مؤخرا قصة تاريخية تسمى **Rogue Herries** كتبها في ١٩٣٠ على وجه التحديد. وفي هذا العمل الأدبي الطويل لم ينزل عن المستوى المعين الذي وضعه نصب عينيه. وعلى الرغم من أن ذلك كان يفرض عليه قيوداً ظاهرة إلا أنه مكنه من التعمق في جوانب عديدة من خبرات الحياة ولنتركه الآن للأجيال القادمة لتحكم على إنتاجه. أما بريستلي فقد بزغ نجمه كالشهاب بكتابته لقصة الرفاق الكرام **The Good Companions** في ١٩٣٩ التي أتبعها بقصة **Angel Pavement** في ١٩٣٠ وقصص أخرى. ولقد حاول هؤلاء الذين يكرهون الشهرة والشعبية الإقلال من شأن إنتاجه الأدبي. ولقد تمكن في مجلداته الضخمة من أن يوضح كثيراً من مظاهر الحياة المعاصرة مبتدئا بتصوير مشاهد لمقاطعة يوركشر **Yorshire** التي نشأ بها. ولقد خاطب جمهوراً لم يدرك شيئا عن فن القصة من قبل، هذا الجمهور الذي استطاع دكنز أن يستولى عن إعجابه. ولقد أضفى حبه لينى جلته وحبه لوطنه على رسمه للشخوص شيئا من الحيوية التي كانت لازمة من لوازمه، وقد لجيله بذلك متعة كبير. وما على الجيل القادم إلا أن يبت فيما إذا كانت قصصه ستظل مصدراً لإمتاع لقراء أم لا.

بينما يحقق هؤلاء القصاصون أهدافهم دون إدخال تعديل على شكل القصة إذ بعدد من القصاصين المعاصرين يحاول أن يوسع نطاق القصة باعتبارها وسيلة من وسائل التعبير الفني وأهم هؤلاء من وجود عدة القصاص د. هـ لورنس **D. H. Lawrence** (١٨٨٥- ١٩٣٠) وهو ابن عامل من عمال المناجم كان يعمل في

قرية من قرى مدينة تو تنجهام **Nottingham** وكتب لورنس سجلا جيداً لحياة والده المعذبة في خطاباته ولقد اختلفت نشأة لورتس عن غيره من القصاصين المعاصرين له فقد عرف هو عمال المناجم، وزوجاتهم ومنازلهم الصغير التي يتكدسون فيها، ومظاهر الفظائع والوضاعة ورائحة المعادن الكريهة. كما خبر أيضاً الريف القريب منه، ونلاحظ أحياناً حنينه لروائحه الطلقة، ولبوادر النمو الذي تفشيه أصوات الطيور ولآثار أقدام الثعالب على الجليد. وقد اختلفت تجاريه النفسية عن غير من القصاصين تبعاً لاختلاف المنبت والنشأة. ولقد أحبطت المدنية الحديثة، كما شاهدها هو. نشاطه الروحي ولم يجد عزاءه كما فعل ولز، في الدعوة لعام جديد، فلم يكن يجدى لشفاء هذا المرض أي علاج فكري لأن العالم الحديث، في نظره، قد أفسد حياة الإنسان العاطفية، بل إن العاطفة قد أصبحت عرضة لعبث ولهو من جانب الوعى. وهكذا كاد أن يصبح اكتشاف الحياة التي تنطلق فيها العاطفة بحرية مثلاً أعلى بالنسبة للورنس، ولو أن ذلك المثل الأعلى اتسم عنده بلون من الصوفية وكان يرى في هذه الحياة التي يهدف إلى اكتشافها إشباعا وقوة. ولقد أشارت بواكير قصصه وخاصة قصة الأبناء والعشاق **Sons and Lovers** (١٩١٣) التي أصابت نجاحا أكثر من أي قصة أخرى له– أشارت هذه القصص في شيء من التلميح إلى هذه التطورات التي بدت في كتاباته التالية. وقد اكتفى بأن يعرض في هذه القصة التي لم يشد فيها عن الأساليب القصصية المألوفة صورة حية واقعية للحياة في مدينة نوتتجهام التي كان وثيق الصلة بها. وشيئا فشيئا أثبتت فلسفته وجودها في قصصه كما هو الحال في قصة **The Rainbow** (١٩١٥) وقصة **Women in Love** (١٩٢١) و **Aaron's Rod** (١٩٢٢). ولقد زادت الحرب العالمية الأولى من شعوره بالعزلة وذلك لعدم استطاعته الانخراط في سلك الجندية لأسباب صحية، ولقد بدت هذه الظاهرة في قصة **Kangaroo** (١٩٢٣) التي تعد من أكثر قصصه توضيحا لأهدافه وإن كانت لا تعتبر أكثرها نجاحا وتوفيقا. ولقد صحب هذه العزلة عن الحياة المدنية، اتصافه بسرعة التهيج والإثارة وشعور بالهزيمة والاستسلام مما يتبين

في قصته **The Plumed Serpent** (١٩٢٦) حيث بحث بين أهالي المكسيك البدائيين عن الحياة الطبيعة التي لا تتسنى لأروبا أن تمنحها للإنسان. ولقد آثار اهتمامه الكبير بالنواحي الجسدية كثيراً من النقد حتى صودرت بعض قصصه وحظر تداولها. كما لو أنه كان يريد الانتقام من جراء هذا التصرف نشر في سنة ١٩٢٨ قصة **Lady Chatterley's Lover** التي تتعرض لوصف العلاقات الجسدية بين محبين بصراحة لم تتجل في أي قصة إنجليزية من قبل. وعلى الرغم من العناية التي كان يبذلها في كتابة القصص فإنه لم يضف جديداً للشكل القصصي وإن كانت فلسفته أدت إلى وصف للحياة الجنسية يتسم بجرأة لم يتصف بها سلفه من القصاصين. وقد نجد مآخذ كثيرة عليه. فقد أنكر التقاليد لجهله بها، وبدلا من جهاده ليعيد بناء المدنية من جديد إذ به يصب عليها جام كراهيته بطريقة انتهت بشعوره بالقنوط واليأس. كما احتقر العقل وهو إحدى الوسائل الهامة التي منحت للإنسان لكى يسعى وراء الحكمة وحسن الإدراك في الحياة. ويجب أن نعترف أن تأثيره في هذه الاتجاهات السالفة الذكر كان تأثيراً مؤذيا صاراً. على أي حال من العسير إصدار حكم هادئ دقيق على شخص قاسى من العذاب ألواناً؛ كما أنه لا يجدر بنامهما كان الموجز الذي تكتبه موضوعياً أن نترك الحكم عليه في مثل هذه السلبية. فإذا بحثنا أبسط صور دعواه من أن المدينة قد أهدرت حياة الإنسان الجنسية لوجدناها دعوى صائبة وفي بعض الفترات يبدو إيمانه بالعاطفة في صور تقرب من التصرف حتى ليخيل للمرء أنه يستعيد شيئاً من نظرة الشاعر بليك **Blake**للحياة، ولكن شعوره بالعزلة وقف حجر عثرة أمامه وكاد يودى في النهاية بعبقريته، ولم يهتم لورتس بالأسلوب بمعناه المألوف ويبدو كأنه ينتزع المعاني من الكلمات انتزاعا كما كان أسلافه يفعلون وهم يضربون الأرض لاستخراج الفحم من المناجم ولكن الأثر الذي يحدثه أسلوبه جديد مبتكر. فقد ايتدع لورنس لغة تمكن بها من وصف الخبرة الجنسية، كما كان دقيق الملاحظة لكل حركات الطبيعة حتى ليلقي في الذهن كما لو أنه– بطريقة لا شعورية– كان يجد عزاءه الوحيد بين أحضانها.

ونلمس أيضاً في قصص Aldous Huxley (١٨٩٤– ٠٠٠٠) الذي كان يعاصر لورنس ولو أنه كان يصغره سناً– نلمس هذه الجرأة في التعبير. ولم يدانه مهارة وذكاء أي قصاص آخر من قصاصي هذا القرن: وعلى الرغم من تأثره في وقت من الأوقات بلورنس، إلا أنه يختلف عنه في نشأته أكثر من أي كاتب آخر. ففي شخصيته تجتمع الآثار العظيمة للفن والعلم الفكتوري: فمن جانب والده ينتمي إلى Thomas Huxley الذي كان يتزعم الدفاع عن نظرية دارون في التطور. أما من جانب أمه فإنه ينتمي إلى الكاتب الكبير ما ثيوآر لولد Matthew Arnold وفي حين أن لورنس تعلم في قرية من قرى مدينة نو تتجهام إذ بهكسلى يتلقى علومه في مدرسة إيتون وكلية باليول Eton and Balliol. ويبدو أن الوراثة لعبت دوراً أهم من التعليم النظامي الذي تلقاه، إذ أنه أضفي على القصة معرفة العالم ونزعته للتحليل، وشغف الفنان في السعي وراء ألوان جديدة.

ولقد صور بجلاء لم يتسن لغيره التغييرات الفكرية التي طرأت على إنجلترا في السنوات التي تلت الحرب العالمية الأولى حتى اليوم. وتتسم بواكير قصصه، التي نلحظ فيها أثر بيكوك، بالفكاهة والسخرية موضحة بجلاء خيبة الأمل التي منى بها الشباب الإنجليزي بعد الحرب العالمية الأولى. ويبدو من قصتى Crome Yellow(١٩٢١) و Antic Hay (١٩٢٣) أنه يجد لذة في تقديم عرض فكاهي لخداع الحياة وبدأ هذا الاستخفاف والسخرية يخلى السبيل شيئاً فشيئا لدراسات ونتائج خطيرة كما يتبين في قصة Those Barren Leaves (١٩٢٥). وهنا يبدو هكسلي متقدما عن عصره. ولا يسعى هكسلى إلى حل سهل لمشكلته إذ أنه كلورنس كان يتعذب من مظهر الإنسان الغريب، هذا الحيوان العاقل. ولم ير رأى لورنس في أن الخبرة الجنسية مصدر من مصادر المتعة، كما لم ير فيها وسيلة من وسائل الاستنارة وحفن البصيرة. لقد صادف هذا الموضوع هوى في نفسه ولكنه في الوقت ذاته كان يملؤه بالاشمئزاز. وهكذا كان يلاحظ فجور شخوصه وهو يحاول عبثاً الوقوف منهم موقف المنفرج ويوشك الانهماك في هذا الموضوع أن بعذبه كثيراً، وكان

كسلفه سويفت يغضب من هذا المزاح الماجن الذي يجعل الحياة على هذا النحو، ولكنه يختلف عنه في إدراكه أن هذا الحيوان الغريب الذي نسميه بالإنسان قد أبدع أيضاً سيمفونيات موسيقية وصور أو رسوما، كما كان لديه في بعض الأحايين لحظات من الإلهام والوحى. ولقد كان تفكيره على هذه الصورة أساس قصته المسماة **Point Counter Point** (١٩٢٨) التي تعد أروع قصصه وأكثرها إبداعاً. فلم يجد عزائه في تخيل عالم آلي يسير في نظام جميل كما فعل ولز، بل إنه يسخر من هذه المعتقدات. وهو متأثر بلورنس أكثر من أي كاتب آخر في قصته المسماة **Brave New Worhd** التي كتبها في (١٩٣٢). ولقد زادت التغييرات السياسية التي طرأت على أوربا منذ **١٩٣٣** من أهمية أفكاره وخطورتها. فالوحش الذي اكتشفه في الإنسان يربض الآن على استعداد لتحطيم المظاهر الجمالية التي منحت للعالم تعويضاً بسيطاً. ويعرض في قصته **Eyeless in Gaza** (١٩٣٦) هذه النظرة العميقة للحياة. وعلى الرغم من أنه في هذه القصة قد جدد في الشكل القصصي إلا أننا نشعر بأنه قد بدأ يبرم بالقصة كوسيلة من وسائل التعبير. فقد طغى الفيلسوف في نفسه على الفنان، والمعلم على الشخص المستخف بكل شيء. وهكذا اضطر في **Ends and Means** (١٩٣٧) إلى عرض آرائه دون التورط في أسلوب قصصي. وترك الكتابة القصصية ولو إلى حين كما يبدو من تطوره.

وبينما يرتكز أساس القصة عند لورنس وهكسلى على الآراء إذ بفريق من الكتاب في هذا القرن قد استخدم القصة لكشف الجوانب الخفية من شخصية الإنسان. وقد شجع بعضهم دراسته اللاشعور على التعمق وراء التأثيرات السطحية للحياة. ويعتقدون لذلك أن القصاص الذي يصور العقل وهو يسير دقة التفكير في جمل منظمة إنما يعطينا مجرد صورة غير طبيعة لما يحدث. غالبا ما طرق تصوير الحياة الخفية للإنسان باب القصة قبل ذلك ولكن القصاصين قد عالجوا هذا المظهر في العصر الحديث بطريقة أكثر عمقاً، وساعدهم على ذلك تقدم العلوم النفسية التي أوضحت أن حياتنا العقلية لا تسير على نظام منسق. ومن أوائل القصاصين الذين

ساروا على هذا النهج دروثى رتشاردسون **Dorothy Richardson** بقصتها المسماة **Pointed Roof** (١٩١٥) التي تعد أول سلسلة من القصص التي تعتمد عل تبيان شعور شخصية واحدة في القصة: ولم ينل إنتاجها التقدير الذي حظيت به فرجينيا وولف **Mrs. Virginia Woolf** التي بدأت إنتاجها القصصي في نفس السنة بكتابها **The Voyahe Out** (١٩١٥) والتي طورت فيها بكتابة عدد من القصص منها **Night and Day**(١٦١٩) وقصة **Jacob's Room** (١٩٢٢) و **Mrs. Dalloway** و(١٩٢٥) و **To the Lighthouse** (١٩٢٧) و **Orlando** (١٩٢٨) و **The Waves** (١٩٣١) و **The Years** و(١٩٢٧).
وتعتمد طريقتها دائما على تقبل حبكة بسيطة الخطوط ولكنها تستغلها بطريقة انطباعية تجعلها تمسك بأهداف كل الدقائق والتفاصيل التي تسيرها، لا في ترتيب منطقى ولكن بالطريقة التي تتدفق بها على عقلية شحوص القصة. والقصة على هذا النحو تكاد تصبح حديثا يدور في خاطر الشخوص، وإذا كانت القصة قد احتفظت بتماسك كيانها فذلك لأن فرجينيا وولف قد احتفظت بالموضوع الرئيسي بها، وسارت به في نظام يديع. ولقد ساعدها ذكاؤها الحاد على ملاحظة كل هذه الحالات النفسية التي تلع وتختفى سراعا، وزاد من بهجة سردها القصصي صبغة رومانتيكية تتخلل قصصها. وتجمع إلى الذكاء فطنة وحسن إدراك كما يظهر لنا بجلاء في قصتها **Orlando**، كما تساعدها رقة لا تبلغ العاطفية المرهقة في إثارة هذه العلاقات الإنسانية التي لم تدرك من قبل. وتشاركها الشخوص التي تكشف عن خبايا حياتهم العقلية في ذكائها وظرفها. وقد يبدو أحيانا أنها قد كشفت كل هذه الخبايا العقلية إلا أنه لا تزال هناك كثير من الجوانب لم تتبينها فرجينيا وولف بعد. وقد لا تشعر بهذا عند قراءة قصصها، ولكننا يلمسه في الحال عندما نقارن إنتاجها الأدبي بإنتاج جيمز جويس **James Joyce**.

ويعد **James Joyce** (١٨٨٢- ١٩٤١) بخيره وشره أكثر قصاصي القرن العشرين ابتداعا وابتكارا وقصصه القصيرة الأولي المسماة **The Dubliners** تعتبر

دراسات انطباعية موجزة تجاري في وضوحها قصص موياسان **Maupassant**. وبدأ فنه الخاص يظهر في **A Portrait of the Artist as aYoung Man** (١٩١٦) وبدا في أوج اكتماله في **Ulysses** (١٩٢٢) وبعد مضى سبعة عشر عاما اتبع أو ليس بقصة **Finnegans Wake** (١٩٢٩). ولقد حاول جويس أن يكتب قصصا تصور الحياة بجميع مظاهرها، الشعورية نها واللاشعورية، دون أن يبالى بالتقاليد المألوفة لأسلوب الحديث. فكان يحطم التركيب اللغوي المألوف حتى يستطيع تصوير هذه الخواطر المتقلبة. ويتعمق أكثر وأكثر في التفكير الفلسفي إذ يشعر بأن المكان والزمان أشياء من صنعنا نحن، وأن كل شيء يرتبط بعضه ببعض، وأنه يجب أن يكون الفن رمزاً لهذه الرابطة ولقد التصقت بفنه سمعة سيئة لأنه، سمياً وراء هذا الهدف كان يصف التأملات النفسية لشخوصه أثناء اهتمامها بحياتها الجنسية، ويتجلى هذا على الخصوص في خاتمة قصته **Ulysscs**. ولو شئنا الحكم عليه من هذه الفقرات وحدها لأهملنا أهميته كفنان، لقد كان يكتب ووراءه تراث دبلن والكنيسة الكاثوليكية. ولقد ثار عليهما كما نرى في قصة **A Portrait of the Artist** لقد كانت الكنيسة ودبلن في نظره وحدتين كاملتى التنظيم فإن تخلى عنهما، وخاصة الكنيسة، أدى به هذا إلى الفوضى لعاطفية. ويسعى جويس دائما من الناحية النفسية إلى الوحدة في عالم يسوده الخلل، وكلما جاهد في تحديد معنى هذه الوحدة كلما سقطت الجزيئات المتكسرة هشاما بين يديه. وإذا قارنا قصة **Ulysses** بقصة **Finnegans Wake** لوجدنا القصة التي تدور حولها الأولى واضحة بسيطة المعالم فبدلا من تجولات أو ليس كما صوره هومر في أنحاء العالم الجغرافي إذ يجويس يبين السطحات النفسية التي تتراءى لشخصية من شخوصه في مدة أربع وعشرين ساعة من حياتها في ديلن. ويحتفظ جويس أحيانا بالترتيب العادى للجمل التي تسير وفق أصول النحو المعروفة. ولن يجد القارئ مشقة في مسايرة أفكاره إذا أدرك حيله في بعث الخواطر التي تتدفق على العقل. وتبدو قصة أو ليس عند مقارنتها بقصة **Finnegans Wake** عملا ابتدائيا، إذ أن جويس كتب في هذا العمل الضخم مجموعة من الكلمات بعضها

مستمد من لغات أجنبية وكثير منها من ابتكاره هو. على ما يبدو. ولا يأمل القارئ وحده أن يحيط فهما بمعانيها ومدلولاتها. على أي حال فإن جويس عبقري مخلص أثرت جرأته في الإنشاء على عدد من الكتاب الشبان الذين يتبعون خطاه وهم في وجل من أمره.

يتعين علينا أن نودع الآن تاريخ القصة الإنجليزية بعمل يستعصى على الفهم، وقد يعود الكتاب في المستقبل إلى تتبع أساليب أبسط وأسهل، إذ أن القصة كما ذكرنا بادئ الأمر ما هي إلا حكاية تسرد بطريقة خاصة. وأخشى ما نخشاه على جويس أن تكون هذه الطريقة الخاصة قد طغت على الحكاية تماما، فبدون الحكاية التي تسرد لا يتسنى لفن القصة البقاء.

الفصل الثاني عشر

تطور النثر الإنجليزي حتى القرن الثامن عشر

عندما يكون الاعتبار الأول للحياة لا للفن، فإن النثر في أي أمة من الأمم يكون أكبر أهمية من الشعر. إذ به تكتب قوانينها وبلاغاتها وصلواتها وسياستها وفي العصور الحديثة على الأقل فلسفتها وتاريخها. وغاية ما تطلبه الأمة من مشرعيها وساستها وفلاسفتها أن يكون نثرهم واضح القصد خاليا من الإغراب المتعمد والزخرفة اللفظية. فإذا صرفنا النظر عن هذا وجدنا أن الفنان يعمد إلى النثر في مجالات عدة: في القصة والمقالة والمسرحية، وكثيراً ما تغالبه النزعة إلى النثر ذي الأنماط الرشيقة والألفاظ المنمقة. ويجوز أن يكون نثر الفنان بسيطا ولكنها البساطة التي تتسم بالقوة والفصاحة. غير أن تحرى البلاغة والرغبة في تحقيق النظام والتناسق يعزفان به دائما عن هذه البساطة ويوجهانه ناحية التأثيرات المعقدة. وأي دراسة للنثر لابد أن تكون معقدة لأن الوجوه التي يستخدم فيها النثر كثيرة متنوعة وقد حذفنا من هذا الفصل ما اتصل بالقصة والمسرحية إذ قد سبق تناولهما، ونحن بصدد دراسة الأعمال التي خلفها لنا. لا كل من كتبوا نثراً في غير القصة والمسرحية، ولكن أولئك الذين أضافوا شيئا إلى إمكانيات استخدام النثر كوسيلة من وسائل التعبير.

كان النثر الإنجليزي من العصر الأنجلو ساكسوني حتى القرن الثامن عشر يحتذى حذو النثر اللاتيني. فكتاب عزاء الفلسفة **Consolation of Philosophy** الذي ألفه بويثيس **Boethius** باللغة اللاتينية في القرن السادس عشر تمت ترجمته على يد الملك آلفرد **King Alfred** (الذي مات سنة ٩٠١ بعد الميلاد) وعلى يد تشوسر **Chaucer** (الذي مات سنة ١٤٠٠ بعد الميلاد) وعلى يد الملكة اليصابات **Elizabeth** (التي ماتت سنة ١٦٠٣ بعد الميلاد). وقد احتفظ هذا

الكتاب اللاتيني وحده بشهرة فريدة مدى سبعمائة عام أو يزيد. وفي خلال هذه المدة كان معظم المتعلمين ممن يستطيعون قراءة اللغة اللاتينية وكتابتها، بل ذهب بعض هم إلى اعتبار اللاتينية هي اللغة المثلى للكتابة الأدبية. وحتى في وقت متأخر كالقرن السابع كان فرانسيس باكون **Francis Bacon** يخشى أن تشهر اللغة الإنجليزية إفلاسها في وجه المؤلفين، فحرص على أن تكون هناك نسخة مكتوبة باللغة اللاتينية تتضمن خير ما كان يعتز به من مؤلفاته. على أن اللغة الإنجليزية لم تخل على الدوام من نثر رفيع، كان يكتب عادة على النهج اللاتيني، كما كان هناك نوع آخر أميل إلى البساطة يجنح إلى اقتفاء حديث العامة من سواد الشعب في وقعه.

ظهر هذان النوعان من النثر في أدب ما قبل الفتح النور ماندى فآيلفرك **Aelfric**كان يكتب نثراً متكلفا، بينما عمد الذين قاموا على إعداد سجل الملك آلفرد إلى التزام البساطة في كتاباتهم. والنثر البسيط أقدر على الحياة من النثر المتكلف، وهو في حركته أقرب إلى النثر في عصرنا الحاضر. وأكثره تسجيل مباشر خال من التزويق للحقائق، اللهم إلا حين يتصدى المسجل للتعبير عن انفعال ما فإنه يعمد إذ ذاك إلى تحرى الصدق في التعبير مما يجعله قريبا إلى أفهامنا اليوم. وها هو و. ب. كر **W. P. Ker** ينقل إلينا ترجمة لسلعة نثرية كتبها راهب من بيثربرا **Peterboroagh** يصف فيها المآسي حكم الملك سنيغن **Stepbea** فإذا هي قطعة فنية بالغة التأثير.

"لم يسبق أن تعرضت البلاد لمثل هذا البؤس، ولن يكون عمل الكفار الفجار بأسوأ من عمل هؤلاء الناس إذ لم يدعو قط كنيسة أوضحن كنيسة إلا وأنوا على كل ما هناك من ثروة ثم انقلبوا إلى الكنيسة فخرفوها بكل ما فيها.

وعلى الرغم من أن السجل قد بدأ تحت رعاية الملك آلفرد إلا أنه ظل قائماً مدى قرنين ونصف بعد موته، بل إلى ما بعد الفتح النور ما ندى بما يقرب من قرن. وقد يظن أحيانا أن الثر الإنجليزي قد انقرض بعد الفتح النور ماندي، وهذا ليس

صحيحا. فالنثر الذي انقرض هو النثر المتصنع المتكلف كنثر آيلفرك. أما النثر الذي ظل قائما فهو النثر الطبيعي البسيط كنثر ذلك الراهب الذي جاء من بيتربراً وظل يكتب حتى سنة ١٤٥٩ وهكذا نجد للنثر الإنجليزي تاريخاً متصلا ولو أن شأنه قد انحط بعد الفتح النورماندى، وتحتم عليه أن يجاهد احتفاظاً ببقائه. فقي تلك القرون حين كانت اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية المرغوب فيها، ظلت الإنجليزية مستعملة وإن كانت الكتب التي كتبت بها لا تستدير اهتماما، وكان الشعر يستخدم إداك في القصص العادية والقصص الرومانسية بينما ألقى على النثر عبء التعبير عن التوجيه الأخلاقي والتربية والتاريخ. إلا أن التأثيرات الهادئة القوية التي كفلها نثر ما قبل الفتح لم تكن قد نسيت بعد. فلم يمض وقت كبير على توقف السجل حتى استخدمت اللغة الانجليزية في القرن الثالث عشر في كتابة السير الخاصة بالقديسة مرغريت **St. Margaret** والقديسة كاترين **St. Katharine** والقديسة جوليانا **St. Juliana** وكذلك الكتاب التعليمي الذي يتداوله الراهبات واسمه أنكرن ربول **Ancren Riwle** وهو يجمع إلى جانب الوعظ والتصوف إرشادات عملية وشعوراً إنسانيا صادقا وقليل أولئك الذين يستشعرون الرغبة في قراءة مثل هذا الكتاب اليوم، ولكنه شاهد قائم على عرافة التراث الإنجليزي في ميدان النثر.

على أن هناك شواهد في بداية القرن الخامس عشر مستمدة من مثل مؤلفات ريجنالد بكوك **Reginald Pecock** كالمستبد **The Repressor** (١٤٥٥) الذي ندر أن يكون هناك من يقبل على قراءته اليوم إلا أن يكون مضطراً. إن أهم حدث بالنسبة لنثر القرن الخامس عشر إنشاء وليام كاكستون **Willim Gaxton** لمطبعته في إنجلترا في سنة ١٤٧٦. ولم يكن كاكستون طابعا فقط ولكنه كان كذلك مترجما تشغله مشكلة التوسع في حصيلة اللغة من الألفاظ، وكان للتأثير الذي تركه وتركته مطبعته فضل في تخفيف حدة الفوضى الناجمة عن كثرة اللهجات المحلية، وفي توحيد هذه اللهجات في لغة موحدة.

ومن الكتب التي طبعها كاكستون كتاب سير توماس مالورى **Thomas**

Malory الذي سماه موت آرثر **Morte d Arthur** وهو مكتوب حوالي سنة ١٤٧٠، ولكونه كتب في لغة منشورة لا يستعصى على القارئ في أيامنا هذه أن يفهمها فقد توفر لألفاظه من جمال الحركة ما لا يمكن أن يمر عثيه القارئ عفواً. هذا الكتاب مترجم. ومن خلاله نقف على روح الفروسية والرومانسية في العصور الوسطى ومن قبيل تكملة الصورة التي يعطيها يجب قراءة ترجمة لورد برنرز **Berners** لسجلات فرواسارت **Froissart's Chronicles** سنة ١٥٢٠ وذلك للوقوف على الحياة الواقعية لنفس هذه الفترة. فقد كان فرواسات يسرد وصفه للحياة في القرن الرابع عشر كما كانت تتراءى له، وقد هيأت له حيويته وإخلاصه في القول أن يكون مؤرخاً وصافا نابها. ويسترشد برنرز بلغة فرواسارت الفرنسية في كتابة لغة إنجليزية محكمة ومفهومة وبسيطة، ومجال وصفه أوسع من مجال مالورى ومادته أقل إيغالا في القدم. ويمكن القول، من وجوه معينة، بأن النثر الإنجليزي بدأ بترجمة برنوز لفروسارت في لغة إنجليزية حديثة. وفي الوقت ذاته كان الإنجيل بعد ظهوره بأشكال متعددة في اللغة الشعبية المتداولة، يقترب رويدا من الوصول إلى الترجمة المعتمدة التي ظلت مدى قرون أوسع الكتب انتشاراً في اللغة الإنجليزية. والإنجيل الإنجليزي الذي نعرفه اليوم يرجع الفضل الأكبر في اتخاذه لشكله الحالي إلى المجهودات التي بذلها رجلان: وليام تندال **William Tyndale** (١٤٩٠– ١٥٣٦) وما يلز كفرديل **Miles Coverdale** (١٤٨٨– ١٥٦٨). وقد جاهد جون وكلف **john wyeliffe**(١٣٢٤– ١٣٧٤) من قبلهما لعمل نسخة إنجليزية، ولكن اعتماده كان على النسخة اللاتينية، وكانت ترجمته حرفية جامدة وهناك مبالغة في وصف تأثيره على تطور النثر الإنجليزى. ولكن تندا الذي شنق في فلفرد **Vilvorde** سنة **١٥٣٦** على رؤوس الأشهاد وحرة جسده بتهمة الزندقة، قد أضفى على نثرة تلك البساطة القوية التركيب وتلك الإيقاعات المؤثرة التي تعهدها في النسخة المعتمدة التي تمت في سنة ٦١١، وقد أتم كفرديل **Coverdale** ما بدأه تندال، وليس هناك كتاب بدانيه في الأثر الذي أحدثه على الشعب الإنجليزي. وبصرف النظر جميع الاعتبارات الدينية

فإنه وفر لجميع الطبقات على السواء تراكيب لفظية يمكن عند قراتها استرجاع أعمق ما في الحياة من أحاسيس. كما أنه أسبغ على حديث الأميين رونقا، وأدخله في أسلوب خيرة الكتاب، وصبغت جمله بلونها شعر الشعراء ورسخت لغته في تقاليد الأمة الإنجليزية حتى أن نسيان الإنجيل معناه فقدان ممتلك عزيز.

كانت ترجمة الإنجيل أساسا فقط لما صدر بعد ذلك من التعليقات والمجادلات في إنجلترا من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر، ولابد لمن ساقته قدماه يوما إلى مكتبة من المكاتب القديمة أن يتأمل في شيء من الدهشة المختلطة تلك الجهود التي ذهبت في إنتاج المواعظ والمجادلات العلمية المحتدة حول العقائد ونظم الكنيسة. وقليل من هذه الكتابات ماله من قوة الصياغة أو تعلق الموضوع بمصلحة إنسانية ما يضمن له البقاء؛ ففي القرن السادس عشر لم ينتشر كتاب من هذا القبيل مثل انتشار كتاب جون فوكس (١٥١٦– ١٥٨٧) المسمى "الأعمال والآثار التي تمت في الأيام الأخيرة الخطيرة، سنة ١٥٦٣ ويعرف عادة باسم كتاب الشهداء **Foxe's Book of Martyrs**. جمع فيه فوكس التفاصيل الخاصة بالشهداء البروتستانتيين وعرضها بلهجة الأسى الشديد لما انتابهم. وهذا العرض بالنسبة للقارئ الحديث طويل بدرجة مملة ولو أن كثيرا من الحوادث الفردية ما زال لها الطابع الإنساني. وقد ظل كتاب فوكس مدى قرن أو يزيد أعظم كتب البروتستانتية الإنجليزية بل كان بالنسبة للكثيرين الكتاب الأوحد الذي قرؤه بعد الإنجيل. وقد تمخض الجدل الديني في القرن السادس عشر عن نائر ممتاز هو رتشارد هوكر **Richard Hooker** (١٥٥٤٠– ١٦٠٠) الذي بدأ في نشر كتابه المسمى بقوانين السياسة الكنسية **Laws of Ecelesiastical Polty** في سنة ١٥٥٩، وقد تخلص هوكر من لجاجة الجدل وعمد بطريقة هادئة منظمة إلى وضع المبادئ التي يجب على الكنيسة في إنجلترا أن تسير عليها، وقد وجد في توفيقها بين الآراء المتعارضة شاهدا على حسن تصرفها. وكما وجد هوكر طريقا وسطا في الدين فإنه وجد في النثر طريقا وسطا بين الإنجليزية واللاتينية، إذ يجمع فضائل كل منهما من حيث الوضوح والرصانة

ويضيف إليها جمال الوزن وحسن التناسق وهو في شخصه مثال العالم الحكيم المتجرد من المطامع المادية، القانع بحياة ريفية، الذي لا تلهبه مجالس الضلال عن الواجب الذي كراس له نفسه. ولو أصغت إنجلترا لصوت هو كر فيها تلا من الزمن لكان نصيبها من التنازع الداخلي والتناحر أقل مما كان.

ليس في نثر القرن السادس عشر ما يضاهي مسرحياته من حيث العظمة، ولكن الدارسين والباحثين كانوا يمهدون السبيل نحو تقبل اللغة الإنجليزية كوسيلة معتمد للتعبير، وهكذا تنمى روجر آسكام **RogerAseham** وهو أستاذ الليدى جين جرى **Lady Grey** أن تكون إنجلترا في علومها وحكمتها "محط أنظار العالك كله" وتحقيقا لهذه الأمنية كتب توكسوفيلس **Toxophilus** سنة ١٥٤٥. وهو حوار في فن الرماية، وكتب أيضاً "المعلم **Schoolmaster** سنة ١٥٧٠. ولم تظهر الحياة العادية لإنجلترا كثيرا في هذا النثر الإليزابيت على الرغم من أن روبرت جرين **Robert Greene** وتوماس دكار **Thomas Delkker** وغيرهما من القصاصين والمؤلفين قد صوروا جانبا من حياة الطبقة

الدنيا، ولكن الترجمة وكتابة السجلات والتاريخ ظلت مع ذلك عماد النبشر، ففي سنة ١٥٧٩ نشر سير توماس نورث **Sir Thsmos North** ترجمته لكتاب بلو تارخ عن سير نبلاء الإغريق والرومان **lives of the Noble Grecians and Romans Plutarch's** وهو أهم ترجمة ظهرت تحت حكم آل تيودر وذلك بسبب استخدام شكسبير لها، لا في الموضوعات التي تناولها فقط ولكن حتى في التعابير والجمل، وخاصة في مسرحيتي أنتوني وكليوباترا **Antony and Cleopatra** وكوريولينوس **Ceriolanus**. والمترجمون الإليرابيثيون شأنهم شأن القراصنة في ذلك العصر لم يتورعوا عن السطو على ممتلكات الغير، فلا غرو إذن أن رأينا نورث **North** يترجم، لا نقلاً عن الأصل، ولكن عن الترجمة الفرنسية لجاك آميو **Jacques Amyot** وقد أسعفته موهبته الخاصة في التعبير الأصيل المواتي. على أن شكسبير لم يعتمد على نورث وحده بل اعتمد كذلك على ترجمة فليمون

هولاند **Philemon Holland** لكتاب بلني **Pliny** في التاريخ الطبيعي **Natural History** وهذا الكتاب فيه صورة تخطيطية عامة لمعارف العالم القديم ولم يدع فيه شيئاً سواء أكان ملاحظة معقولة أم شيئاً متخيلاً عن الوحوش المجنحة وغرائب المخلوقات.

وإذا كان المترجمون قد فصلوا القول في علوم الأولين فإن أصحاب السجلات كان همهم منصرفاً إلى تجلية الماضي الإنجليزي والتعرض لأعمال الإنجليز في كل مكان. ومرة أخرى يضفي شكسبير أهمية خاصة على اسم روفائيل هولنشد **Raphael Holinshed** الذي اتخذ سجله **Chromcle** مصدراً للمسرحيات التاريخية التي تدور حول إنجلترا، ولم يقم هو لنشد بهذا العمل وحده بل عاونه فيه آخرون، وهو لا يستطيع أن ينافس نورث في بهاء العبارة وجمال اللفظ، ومع هذا فإن لكلامه سلاسة هائلة، ومها كان من تحيزه في بعض الأمور فإنه كان على كل حال مدركاً تمام الإدراك لطبيعة العمل الذي تصدى له وعلى دراية تامة بكل ما يتعلق بمن تناولهم. وإذا كان هو لنشد هو المرجع في تاريخ إنجلترا القديم فإن رتشارد هاكليوت **Richard Hakluyt** (١٥٥٣- ١٦١٦) هو الذي تناول المغامرات والمستكشفات الحديثة التي تمت على يد مواطنيه وذلك في كتابة "الرحلات الرئيسية **Principal Voyages** (١٥٧٩- ١٦٠٠) وكان يهدف فيه إلى غاية عملية: كان يود البحث عن "وجوه كثيرة" لتصريف السلع المصنوعة وتوسيع رقعة الممتلكات الاستعمارية ومعظم الكتاب تجميع لروايات الرحالة أنفسهم. ولكن المؤلف حين يكتب بنفسه يروعنا بقوته بل وبما يضفيه على عباراته في بعض الأحايين من جمال أخاذ. وهكذا تم له وصف الكشوف الجغرافية، ولكن الكشوف العقلية قد قام بها في القرن السابع عشر رتشارد بارتون **Richard Burton** (١٥٧٧- ١٦٤) مستعينا في ذلك بكل معارف العالم القديم وقد ضمنها كتابة الغريب الساحر "تشريح الكآبة" **Anatomy of Melancholy** سنة ١٦٢١. وبارتون من الباحثين الذين يستهويهم السطو على ممتلكات الغير مهما تكن قيمتها طالما كانت تمت بسبب

للغاية التي يعمل لها، فهو يفحص مرض الكآبة، مرض هاملت **Hamlet** ويقف منه موقف علماء التحليل النفسي في القرن العشرين. وقليل من الكتب التي كتبت باللغة الإنجليزية ما يضاهي كتابه في كثرة غرائبه، وهذا الكاتب المغرم بالشذوذ قد استطاع أن يدخل للهجة على أصحاب العقول النيرة في جميع العصور منذ وفاته حتى الآن).

(١٧- موجز في تاريخ الأدب)

على أن أعظم النائرين في القرن السابع عشر على الإطلاق هو فرانسيس باكون **Francis Bacon** (١٥٦٤- ١٦٢٦) وليس من قبيل المصادقة أن يتوافق بلوغه لمنتصف حياته العاملة مع ظهور الفسخة المعتمدة للإنجيل فإذا كان الإنجيل قد حفظ للديانة المسيحية أهم مستنداتها فإن باكون قد شجع طرق البحث العلمي التي وقفت بالمرصاد فيما بعد للتفكير المسيحي، وإن كان هو نفسه شديد الإخلاص لمعتقداته الدينية وذلك خلافاً للموقف الذي دعا إلى اتخاذه، فإنه اصطدم بالديانة المسيحية، بل وبكل نظرة فلسفية إلى التجربة الإنسانية تقوم على الغموض والإبهام والجزء الأعظم من مؤلفات باكون مكتوب باللغة اللاتينية، والعجيب أن يبلغ الأمر بسيد كتاب النثر في ذلك العصر أن يسيء الظن بقدرة اللغة الإنجليزية على البقاء والاستمرار وباكون خير ممثل لعصر النهضة في إنجلترا فقد كان واسع الثقافة دنيوياً في تفكيره طموحاً دساساً مؤثراً لنفسه بكل ما كان يحققه المال إذ ذاك من ألوان النعيم، وعلى الرغم من كثرة معلوماته فقد كان أقرب إلى الجهل المطبق بحقيقة نفسه. وإنه ليتمثل للذهن في قاعة الدرس مكبا على كومه من الأحجار الكريمة يتناقلها بين أصابعه وقد غمره ضوء خافت وترامت إلى سمعه أصوات موسيقية ناعمة تأتي من الغرفة المجاورة، و هو في كل ذلك يتأمل طبيعة الحقائق. إن باكون بكتابه "تاريخ هنري السابع" قد نفح المكتبة التاريخية الإنجليزية بأول عمل علمي منظم في هذا الباب كما أن قصته التي لم تتم "أطلانطس الجديدة **New Atlantis**" هي مغامرة كتبت في أسلوب بسيط على طريقة هـ. ج: ولز **H. G. Wrlls** تتضمن دعوة إلى استخدام البحث التاريخي أما كتابة عن "وفي المعارف **Advancement**

of Learning وهو جزء من العمل العلمي العظيم الذي قام به، فإنه يصف به حالة العلوم العقلية وطريقة النهوض بها. على أن كل هذه الكتب لا تداني في قيمتها الإنسانية "المقالات"The Essays التي نشرت سنة ١٥٩٧. وما أضيف إليها في طبعة سنة ١٦١٣، وطبعة سنة ١٦٢٥ إنما يدل على مدى التغير الذي تعرض له باكون في فترات حياته المختلفة. ففي سنة ١٥٩٧ يتبين من إحدى مقالاته التي كتبها عن الدراسات of Studies كيف تسني للفتي الطامح أن يشق طريقه في الحياة أما في سنة ١٦١٢ فإنه يتناول موضوعاً أوسع رحاباً ويكتب عن مسئوليات الحكم. وفي الطبعة الأخيرة يكتب في إحدى مقالاته "عن الحدائق of Gardens مشيراً إلى الرغبة في الاستعقاء وأسلوب المقالات غاية في الإيجاز، يحاكي في إيجازه لغة الأمثال. وتتسم عباراته بالاتزان والتوافق، وهو مليء بالصور التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من التراث الشائع في الكلام مثل: "يرهب الناس الموت كما يرهب الصغار الظلام" والمقالات دقيقة الترتيب متسقة النظام كما هو المتوقع من يراع عالم، وهي في هذا على النقيض من مقالات مونتين Montaigne التي تنعدم فيها الكلفة ويتم التآلف.

تميز النصف الأول من القرن السابع عشر بشيوع الجدل في مسائل الدين وبنشوب الحرب الأهلية وانتصار النزعة التطهيريةPuritanism والآثار الضخمة التي خلفها لنا في ميدان النثر تتسم لذلك بالوقار وبمسحة من الجد والفخامة المؤثرة. وسيشعر القارئ الحديث وهو يطلع عليها للمرة الأولى إنها بعيدة عنه ولكن لن يفوته أن يلحظ ما في أسلوب ذلك العصر من جلال لم يتهيأ للغة في أي عصر لاحق. ولقد كان على النثر أنه يتعرف على مسالك أخرى للتعبير، وأن يصبح أكثر طواعية وأجزل فائدة بل وأكثر إنسانية ولكنه لم يجد بعد من تملك ناصية البلاغة الرصينة البديعة تملك سير توماس براون Sir Thomas Browne وجرمي تيلور Jeremy Taylor وجون ملتون John Milton لها.

كان سير توماس براون ١٦٠٥– ١٦١٢ طبيباً مقيماً في مقاطعة نوريتش Norwich وقد عاش خلال الحروب الأهلية إلا أنه لم يمس من جرائها إطلاقاً فيما

يبدو. وكان على علم بمعارف العصر علماً بطريقة باكون في البحث، ولم يكن أقل اهتماماً بالدين، وكان كثير القراءة في مؤلفات القدامى والمحدثين وموقفه– كما يبدو– وسط بين طرق التفكير القديمة وطرق التفكير الحديثة، وهذا شأن الكثيرين في القرن السابع عشر. إن بعض مقرراته عليها طابع البحث الحديث ولكنه كان كذلك شديد الشغف بالخرافات الشائعة، كتلك التي تتعلق بوجود مفاصل للفيلة. وكان شديد التعلق بالدين حتى لتأخذه الرعدة وهو يصغي إلى جرس الكنيسة، ولكنه كان يؤمن كذلك بمفعول السحر وكثيراً ما أودت شهادته في حق الساحرات بحياة أولئك المسكينات وكان يعشق الخوارق وقصص السحر التي وردت في الإنجيل على الرغم مما يعلمه تعارضها مع واقع التجربة. وهذه الثنائية القائمة في ذهنه لم تفض به إلى القلق ولكن ربما اعتبرت سبباً فيما كان يعتريه من كآبه خفيفة. لقد كان يكبر من شأن العقل ولكن كان يؤمن بأن الحياة الإنسانية ليست إلا جزءاً من تجربة أعظم، ومهما كان الموضوع الذي تناوله فقد كان يحس على الدوام بمثول شبح الموت في نهاية المطاف، وموضوع الموت إلى نتائجه المنطقية. كما أن قيمته تختلف، ففي الدين تتسم آراؤه بسمة الكآبة المرضية، ولكنه حين يتحدث في الأدب يحاول للمرة الأولى في ذلك القرن، أن ينشئ معايير للأعمال الأدبية. وقد غير نزعة العصر نحو الانحصار في داخل الوطن إلى نظرة أدبية شاملة، وأسلوبه الذي يصاحبه فيه التوفيق حين يدخل في التعريفات أو ينشئ التعابير المحكمة السائرة بين الناس، يسبغ على تفكيره جاذبية خاصة.

من بين الذين درسوا رسكن والترباتر **Walter Pater** (١٨٣٩– ١٨٩٤) ولكنه درسه ليخرج منه بنتائج خاصة. فبينما اتخذ رسكن من الفن دينانري باثر يتخذ الفن غاية في حد ذاته. ففي كتابه "نتائج الدراسات في تاريخ عصر النهضة **Conclusions to the Studies in the History of the Renaissance** سنة ١٨٧٣ نراه يكتب بأسلوب يتصف بجمال نادر، معلناً رأيه أن البحث عن الجمال في التجربة الإنسانية أو الأعمال الفنية هو أكثر ألوان النشاط التي تقدمه الحياة إمتاعاً للنفس. وقد تمخض بحثه عن التجربة الإنسانية عن قصة ماريوس

الأبيقوري **Marius the Epicurean** ١٨٨٥. أما تقديره الدقيق للأدب وسائر الفنون فقد تجلي في سلسلة من المقالات تعمد فيها على ما يبدو إبراز الأصول الجمالية التي يتحدث عنها. وعيوب فلسفته ظاهرة اليان فهو يتخلى عن جميع المسئوليات الاجتماعية والأخلاقية ولكن أسلوبه الذي يصف به نظرته هذه يجمع إلى الدقة في التعبير نوعاً غريباً أخاذاً من الجمال. إن كتاب النثر الكبار في القرن التاسع عشر من كارليل إلى آرنولد ورسكن كانوا معنيين بمشا كل عمرهم ولكن باثر يطرح هذه المشاكل جانباً كما فعل في الشعر أتباع مدرسة (ما قبل روفائيل خير ما يكون، حيث بسط القول في التعبير عن عقيدته التي لا تتزعزع في زكانة النفس الإنسانية إذا تركت وشأنها تترعرع دون قيد. وكذلك أعرب، كما فعل في غير هذا المكان، عن حبه لإنجلترا أو لما كان يتمنى أن تكون عليه إنجلترا: "أمة فتية نبيلة قد صحت صحوة الرجل القوي هب بعد النوم وهز خصلاته التي لا تقهر". وليس من السهل قراءة نثر ملتون فقد كان معتاداً لتركيب الجملة اللاتينية التي يسهل ترتيبها مهماً بالغت في التأنق، لدرجة أنه نسي أن اللغة الإنجليزية لا تستطيع السماح بكثير من الفقرات الاعتراضية في الجملة الواحدة دون أن تقع في الإبهام. وليست اللغة اللاتينية هي وحدها المسئولة عن جمله التي تشبه المتاهات، فإن عقله الدقيق كان يتعقب بالتعديل كل ما أثبته، حتى لنجد كل فكرة قد قيدت بالتحفظات والاستدراكات وكأننا نقرأ: قسماً من اللوائح المالية وهذا بلا شك كان على حساب الوضوح في الفكرة. وهناك جانب آخر لنثر ملتون كان يلجأ إليه إذا حمى وطيس الجدل، وهو جانب الإسفاف واستعمال الألفاظ النابية على الطريقة المتبعة في ذلك العصر، ولكن نثره في أحسن أحواله يتجنب هذه التعقيدات ويسمو فوق هذه النقائص وخاصة في آريو باجيتكا حيث تفعل البلاغة الدافقة فعلها في توضيح ما فيه من قوة وسلاسة.

كاتب واحد استطاع أن يقف بعيداً عن كل هذه التيارات ويتفوق مع ذلك على بقية الناثرين في ذلك العصر: من حيث السيطرة على اهتمام الأجيال اللاحقة. ذلك هو اسحق والتون **Isaac Walton** ١٩٥٣– ١٦٨٣ الذي نشر كتابه

"الصياد الماهر Compleat Angler" في سنة ١٦٥٣ علم يعدم قارئاً منذ ذلك الوقت. ولا تقل عنه في الأهمية السيرة التي كتبها لكل من هؤلاء الشعراء دن Donne وهوكر Hooker وجورج هربرت George Herbert وغيرهم، والتي نشرها في سنة ١٦٧٠. وقد عمر دالتون طويلاً فامتدت حياته من العصر الاليزابيثي إلى عهد رجوع الملكية ولم تتأثر نزعته التفاؤلية بما كانت تزخر به البلاد إذ ذاك من ألوان المتاعب، فكتاب "الصياد" الذي ظهر إبان الحرب الأهلية قد تضمن غرامه بهذه الرياضة اللطيفة وبالريف الإنجليزي الذي كانت تدفعه إليه.

وبحلول عهد إرجاع الملكية في سنة ١٦٦١ يشق النثر الإنجليزي طريقاً جديداً فيما يبدو، فإن رجال القصر كانوا لاجئين في فرنسا فتعلموا منها السلاسة في التعبير، وهذه مزية يستحق عليها الفرنسيون كل الحمد. وإذا كانت السلاسة لم تتخل تماماً عن النثر الإنجليزي، كما هو واضح من نثر الإنجيل إلا أن الطامحين من الكتاب، وخاصة كتاب النصف الأول من القرن السابع عشر، كانوا يتوخون في التعبير الفخامة لا السلاسة. ولم يحدث التعبير الذي حدث في ميدان النثر نتيجة لتقليد النثر الفرنسي ذاته. وإنما جاء نتيجة لاحتذاء الناثرين الإنجليز للروح الاجتماعية السهلة التي تبدو في النثر الفرنسي. إن نثر جرمي تبلور يرتدي ثوب الحفلات فكيف يتأتى له وهو في هذا الزي القيام بجميع الأعمال المطلوبة؟ كما أن نثر سير توماس براون يرتدي مسوحاً كنسبة فكيف يصلح للحديث العادي؟ إن التغيير الذي حدث كان عرضه للمبالغة والشطط: فإن نثر بعض النائرين في عهد رجوع الملكية كان جافاً جامداً، وكذلك انخفضت حرارة العاطفة في النثر كما يبدو من مقارنة المواعظ التي تركها جرمي تايلور بمواعظ روبرت سوت Robert South أو جون تليفسون John Tillotson. وكان جل اهتمام العصر بالعلم والفلسفة، وهذه الدراسة تتطلب في النثر الدقة والتجرد من كل زخرف. وبينما كان رجال القصر ينعمون بمشاهدة الملاهي المسرحية التي كتبها وتشرلي Wycherley أو كونجريف Congreve، تأسست الجمعية الملكية Royal Society لبحث المشاكل العلمية،

وروح البحث التي حدت إلى تأسيسي الجمعية قد امتدت من العلم إلى الأدب والفلسفة. فبدأ جون دريدن **John Dryden** الشاعر والمؤلف المسرحي يعند في نثره إلى تناول الأدب في مقالات احتذي فيها حذو كورني **Gorneille** مثل مقالته عن الشعر المسرحي **The Essay of Dramatic Poetry** وهي أولي مقالاته ومثل "مقدمة للقصص الخرافية، **The prefce of the Fables** ١٧٠٠ التي كتبها سنة مماته ، وهي أكثر ما كتب استناراً باللب، وخاصة حين تعرض للمقارنة بين تشوسر **Chaucer** وأرفيد **Orifd** ونثر دريدن ما تزال عالقة به بعض اللوازم القديمة. ولكنه في أحسن حالاته يجمع إلى ما في النثر من تناغم منسجم (يقابل الموجود في الشعر)، طريقة مستحبة في التبسط ورفع الكلفة وإشراك القارئ في موضوع المناقشة.

أما العلماء فإنهم عمدوا إلى تشجيع البساطة في التعبير وهي خصلة لها عيوبها إذ ليس في العصر إلا القليل من الكتابات التي تعتمد على الحال. وذلك فيما عدا القصص الرمزية التي ألفها جون بنيان **John Benyan** والتي لم يتأثر فيها بتقاليد العصر تأثراً نافعاً أو ضاراً.

ومن محاسن الصدف أن يوافر القصد والوضوح في التعبير ابتداء فترة من أهم فترات الفلسفة الإنجليزية. وأخطر هؤلاء الفلاسفة كان رجلاً جباناً اسمه توماس هوبز **Thomas Hobbes** ولد سنة ١٥٨٨ وحاول جهده أن يحافظ على الحياة التي كان يخشي أن يغادرها حتى سنة ١٦٨٨. وقد ذهب هوبز إلى أن الحياة الإنسانية، بما فيها التفكير، إنما هي وليدة تغيرات طبيعية. فحواسنا تتعرض لانطباعات، ونحن نسجل رد الفعل على هذه الانطباعات وهذا جماع التجربة والأخلاق، فإذا كنا جميعاً نسجل رد الفعل هذا كانت النتيجة شيوع الفوضى في هذا العالم، ولذا لا بد من وجوه ضابط أو سلطة. لقد كان هوبز من أشياع الحكم المطلق في القرن السابع عشر. ولكنه لم يكن ثوريا يحب لنفسه أن ينبو أمكان الحكم والصدارة. وإنما تركه بلباقة لسادته من آل ستيورات، وفي كتابه الذي سماه لفياثان **Leviathan** سنة

١٦٥١ بسط نظرياته السياسية وأوضح تمام الوضوح أن الملكية وحدها هي التي تستطيع إنقاذ المجتمع من التفكك.

وفلسفة هوبز المادية المتطرفة هذه نالها شيء من التعديل على يد الفيلسوف جون لوك John Locke (١٦٣٢– ١٧٠٤) الذي أنشأ نظاماً تقوم فيه المعرفة على أساس من التجربة وإن كانت التجربة نفسها غير مرتبطة تماماً برد الفعل الطبيعي كما هو الحال عند هوبز. وكان لمقالته عن التفكير الإنساني An Essay Concerning Human Understanding ١٦٩٠ أكبر الأثر في إنجلترا وفي القارة الأوروبية. وهي من أعظم الآثار الفلسفية الإنجليزية وأصدقها تمثيلاً للمزاج الإنجليزي، ففيها يتم التوفيق بين المجرد والمطلق، والمحسوس والملموس، على أساس من الرضوخ لحكم التجربة. إن كلا من هوبز ولوك يكتب بأسلوب واضح مشرق ولكن بينما نرى في نثر هوبز جمالاً غريباً حاداً إذا بنا نرى في نثر لوك سلاسة غير جذابة.

إن علم ذلك العصر كان يهتم بالعقل الإنساني، ولكن كان الناس في الوقت ذاته يزداد اهتمامهم بأنفسهم كما يبدو من اليوميات والصحف والتواريخ المتخلفة عنهم. لم يكن الصوت الفردي قبل عهد إرجاع الملكية مسموعاً إلا في الندرة وإذا سمع كان ذلك في مناسبة عامة هامة، أما الآن، وللمرة الأولى، فإننا نجد في النثر الإنجليزي رجلاً يناقش أخص التفاصيل عن حياته. إنه ليس رجلاً عادياً ولكنه كان يكتب عن الأمور المعروفة للرجل العادي، كان ذلك في مناسبة عامة هامة، أما الآن وللمرة الأولى فإننا نجد في النثر الإنجليزي رجلاً يناقش أخص التفاصيل عن حياته. إنه ليس رجلاً عادياً ولكنه كان يكتب عن الأمور المعروفة للرجل العادي، كان يكتب لنفسه في السر ولكن كتاباته نشرت بعد موته وأصبح صاحبها صمويل بيبيسSamuel Pepys ١٦٣٣– ١٧٠٣، أشهر ناثر في النصف الأخير من القرن السابع عشر. وحتى لو لم يكتب بيبيس يومياته كان لا بد أن يكون مشهوراً في تاريخ إنجلترا، نقد كان المؤسس للبحرية الإنجليزية وكان موظفاً حكومياً ممتازاً كما كان رئيساً للجمعية الملكية– وفي يومياته نراه يعرض أمام عينيه من غير خجل جوانب

أخرى من شخصيته ويتناول بالحديث ملذاته ومواضع فخره وغرامياته وتفصيلات ما يحدث له في كل يوم يمر. وليس في الأدب الإنجليزي مثل هذا الاعتراف ولا بد أن يشعر العقل الإنساني بشيء من التحرر وهو يتتبع الطريقة التي سجل بها بيبس كل شيء عن نفسه.

كان هناك كتاب آخرون شاركوا بيبس في الاهتمام بتسجيل حياتهم وإن كان هو أكبرهم شأناً: منهم جون ايفلين **John Evelyn** (١٦٢٠- ١٧٠٦) صديق بيبس، وزميله في الجمعية الملكية، وهو من رجال القصر وأصحاب الضياع في الريف، وقد ترك سجلاً لحياته المتزنة وكان اهتمامه منصباً على الحدائق والقصور والسفر ومكافحة التدخين ودخائل نفسه هو. وكان على غناه وثقافته وأسفاره الواسعة على الضد من تلك الصورة العامة التي تعرفها عن رجا القصر في عهد إرجاع الملكية بخلاعتهم المعهودة، وهي صورة استخلصنا من الآثار التي خلفها روتشتر **Rochester**

وصف كل من يلبيس وايفلين حياته هو ولكن إدوارد هايد **Edward Hyde**ايرل كلارندون **Earl of Clarendon** (١٩٠٦- ١٦٧٤) حين تصدى للكتابة عن نفسه وجد أنه مضطر إلى كتابة تاريخ إنجلترا في عصره. فقد كان أحد مستشاري الملك شارل الأول **Charles 1** وكان مع الملك شارل الثاني **Charles 11** في المنفي، فلما عادت الملكية أصبح رئيساً للوزراء **Lord Chancellor** وقد قضي الفترة الأخيرة من حياته في المنفى أيضاً. وتاريخ الثورة **History of the Rebellion** الذي نشره في سنة ١٧٠٢ أول عمل من نوعه منذ أن كتب آلفرد سجله **Alfred's Chronicle** فيه يسجل تطور الأحداث الهائلة رجل وثيق الصلة بها، وأسلوبه حتى حين تنقصه السهولة يعطينا صورة عن الأيام العظيمة التي خاض غمارها.

إن طابع التبسط الذي غلب على النثر في عهد إرجاع الملكية مستمر في عهد الملكة آن **Queen Anne** وهي فترة تميزت على عصور الأدب الإنجليزي بسريان الروح الاجتماعية. وكثير من نثر هذه الفترة موجود في القصص التي كتبت ولكن

بعض القصاصين كانوا كذلك موهوبين في نواح أخرى. فدانيال ديفو **Daniel Drfoe** الذي لا يذكر إلا بكتاب روبنسن كروزو **Robinson Crusoe** عمل كثيراً على إرساء قواعد الصحافة الإنجليزية، ووجه نظر القرن الثامن عشر بصحيفته المسماة بالريفيو **The Review** إلى ضرورة إنشاء صحيفة دورية، وقد تطور هذا العمل على يد سير رتشارد ستيل **Sir Richard Steele** ١٦٧٢– ١٧٢٩ وجوزيف أديسون **Joseph Addison** ١٦٧٢– ١٧١٩ فتناولا الطبائع والبدع والأدب والقصص والخواطر الأخلاقية في صحف صغيرة الحجم كتبت خصيصاً لجمهور من الطبقة الوسطى. وكانا يعرفان المطلوب بالضبط، ولو أن أديسون تعين عليه أن يتحول من باحث متزمت جاف إلى رجل يحسن الكلام بحرارة وصدق. كانت المقالة الصحفية بالنسبة للقرن الثامن عشر بمثابة الحديث الإذاعي عندنا، ووجد أديسون أنه إذا أنطق مجموعة من الشخصيات المعروفة بما يريده كان ذلك أسهل عليه. ولذلك اخترع شخصية روجر دي كفرلي **Sir Roger de Coverley** وسائر أعضاء "نادي النظارة" **Spectator club**

كان ستيل وأديسون في كتاباتهما لجمهور هما يتحرجان من إيذاء الغير، ولكن جوناثان سويفت **Jonathan Swift** (١٦٦٧– ١٧٤٥) لم يكن يقيم اعتبارا لأحد وهو يقدم الصورة التي تتراءى له عن الحياة وتشمل أهاجية سلسلة من الكتب تمتد من "معركة الكتب، **The Battle of the Books** إلى قصته الخرافية التي سماها **A Tale of a Tub** سنة ١٧٠٤ إلى أسفار جليفار **Gulliver's Travels** ١٨٢٦ إلى ما هو أمر من ذلك مما كتبه في أخريات حياته. وكثيراً ما يشار إلى سويفت بوصفه إنساناً مريضاً حانقاً على البشر ينظر إليهم نظرته إلى جنس الياهوز **Yahoos** في الجزء الرابع من كتاب أسفار جليفار. ولكن هذا كله ليس صحيحاً. فقد كان سويفت شديد التأنف من العجز والقصور في الأجهزة الموجودة بجسم الإنسان ومن قذارة هذا الأخير وروائعه، ومن صحافة العملية الجنسية في نظر من لا يمارسها ولكنه في "كتابه إلى سنبلا **Jornal by stele** يبدو محبوباً من

عشرائه كما أنه في علاقته مع أستر جونسون Esther Johnson التي كان يحبها من معظم جوارحه إن لم يكن منها كلها، قد استطاع أن يكشف عن ود صادق. وتدل خطاباته المعروفة باسم Drapier's Letters سنة ١٧٣٤ على بعضه لألاعيب الساسة وصادق فهمه لأماني الشعب الايرلندي وربما كان سويفت بحوراً بنفسه، بل ربما كان متعجرفاً، ولكن هذا الشعور كان يأتي من تسلط نظرة خاصة إلى الحياة عليه، تختلف عن نظرة الرجل العادي كانت تأتي عليه نظرته أن يخفي شيئاً عن الناس، ومن هنا كان كتاب جيفار، بصرف النظر عن كونه قصة عظيمة، قائمة اتهام موجهة ضد الجنس البشري بسبب عزومه من جادة الصواب والخير في الحياة. إذا كان سويفت متعجرفا في تصرفه الشخص الشخصي فقد كان متواضعاً في فلسفته يود للإنسان أن ينظم حياته أولاً من غير حرب أو فساد قبل أن يتصدى لدراسات أعظم والشاهد على تواضعه وضوح أسلوبه في النثر ولكنه الوضوح الذي يعتمد على أجرأ عقلية أنجبها ذلك القرن، إنه الوضوح الذي يستعصى على التقليد ولا يهم فيه المعنى أبداً. وكل قضاياه يدعمون منطق يقين حاسم لا يرتكز على فنون المجاز بل يقوم على أساس وضع الكلمة الصحيحة في الموضع الصحيح.

الفصل الثالث عشر

النثر الإنجليزي الحديث

تعددت وانتظمت موضوعات الدراسة التي يستطيع الإنسان أن يعكف عليها في القرن الثامن عشر، وكان من حسن حظ إنجلترا أن أصبح النثر وقتئذ أداة طيعة صالحة للاستخدام كان القرن الثامن عشر قرناً مليئاً بروح البحث والرغبة الجادة في المعرفة، قرناً مليئاً بالعقول الراجحة التي توجهت إلى المشاكل المتعلقة بطبيعة الحياة، ووضعت لها الحلول التي اتخذت فيما بعد أساساً للتفكير، وكان ذلك القرن قبل كل شيء هو الذي شهد زعامة إنجلترا لأوروبا في ميدان البحث الفلسفي وكان مركز الاهتمام هو التجربة الإنسانية وما يستفاد منها عن طبيعة الحياة. واعتبر لوك في هذه النقطة بالذات هو المرجع الذي يركن إليه إن لم يكن علي سبيل الاسترشاد برأيه، فعلى الأقل للاستئناس به، فرتشاردسون وفيلدنج **Richardson and Fielding** قاما بالكشف عن معالم التجربة الإنسانية في قصصهما كما أن المؤرخين حاولوا، بشكل أجرأ من ذي قبل أن يفسروا ماضي الحياة، وكذلك حاول الفلاسفة أن يشرحوا ماهية الحقيقة ذاتها. وكان طبيعياً أن تتعرض للنقد تعاليم الكنيسة الجامدة ولكن كان من حسن حظ الكنيسة أن وجدت في جوزيف بتلر **Joseph Butler** (١٦٩٢– ١٧٥٣) خير مدافع عنها. ففي كتابه عن الدين **The Analogy of Religion** (سنة ١٧٣٦) حاول بأسلوبه السلس أن يبحث عن تبرير للدين من واقع المعرفة المحددة التي تقيحها التجربة نفسها.

وليس بين العقول المتشككة التي أنجبها القرن من يفوق برنارد مانديقيل في قوة العارضة **Bernard Mandeville** (١٦٧٠– ١٧٣٣) ففي قصته الخرافية عن النحل **The Fable of the Bees** ١٧١٤ يبين الفرق بين السلوك الشخصي من

الناحية الأخلاقية وبين سلوك الدول. معلنا في شيء من التهكم أنه كلما ازداد الفساد في الدولة زاد نصيبها من النجاح. وعلى الرغم من أن مانديفيل يحتال بشكل سطحي للاحتفاظ بالتبجيل الواجب نحو تفكيره فإن الأغراض التي كان يخدمها من وراء الستار واضحة، فهو في معظم ما كتب يصب نقمته على الحكومات الحديثة والنظام التجاري الحديث.

ومثل مانديفيل في التنبه إلى فساد الحياة جورج باركلي **George Berkeley** (١٦٨٥- ١٧٥٣) إلا أنه نظر إلى المشكلة في غير تهكم تحدوه الرغبة المثالية الكريمة في الإصلاح وقد دفع به ذلك إلى الحملة على السكان الأصليين والسكان المقيمين بأمريكا وهكذا أنشغل بالجانب العملي في الحياة بينما كان يسلط على مشاكل الفلسفة عقلاً من أنبه العقول في ذلك العصر. وفي سلسلة الكتب التي بدأها مقالة عن نظرية جديدة في الكشف الروحاني **An Essay Towards a New Theory of Vision** سنة ١٧٠٩ أخذ يشرح بأسلوبه المشرق نظريته في أن العالم المادي ليس له وجود. وأن المعرفة البشرية أساسها الأفكار التي تقوم في الذهن. ففي الوقت الذي كانت المادية تعمل فيه على توثيق صلة الإنسان بالعالم الملموس. كان باركلي يؤكد بمنطقة الخاص مثاليته التي تضمنت عناصر قوية من التصوف. ومن الذين صرفوا عقولهم كذلك إلى التفكير في فطرية المعرفة دافيد هيوم **Devid Hume** (١٧١١- ١٧٧٦) ولكنه خرج بنتائج تقضي على الوحدة التي حققها باركلي. فقد تابع لوك وديكارت في دراستهما السيكولوجية عن طبيعة التفكير عن الحقيقة كما تركت النزعة التشككية لمقالته عن التفكير الإنساني **An Essay Concerning Humans Understanding** ١٧٠٨ أثراً باقياً، وأصبح كل فرع من فروع المعرفة البشرية بيد أن كتب هيوم يرسل مقرر أنه في شيء من الحذر والتردد.

كان هيوم مؤرخاً. ولكن الكثيرين اندفعوا بروح البحث السائدة في ذلك العصر إلى الكشف عن ماضي الإنسان بطريقة منظمة، وكان فن التاريخ، في تلك الفترة الهامة من فترات تطوره محظوظ بسبب نجاحه في اجتذاب إمام من أئمة البئر

الإنجليزي، وهو إدوارد جيبون **Edxcard Giddau** ١٧٣٧-١٩٧٤ الذي بدأ ينشر كتابه عن تدهور الإمبراطورية الرومانية وسقوطها في سنة ١٧٧٦ **The Decline and Fall of the Rousua Easpire** وقد تنازل موضوعاً عظيماً هو انهيار العالم القديم وقيام الحضارة الحديثة من أول نشوء روما في القرن الثاني فاحتلال البرابرة لها. إلى اعتلاء شارلمان للعرش وقيام الدولة الرومانية المقدسة في الغرب. ثم يتابع البحث من خلال العصور الوسطى حتى يصل إلى استيلاء الأتراك على القسطنطينية في سنة ١٤٥٣ والأثر الذي يتركه الكتاب في نفس القارئ ناجم عن وجود وحدة ونظام موضوع فقد كان لجيبون عقل بلغ من القدرة مبلغاً جعله يسيطر على المساحات الشاسعة التي قصادي لوصفها، كما أنه تجرى الندوة التامة في عمله وكان من رسوخ القدم في فن النثر بحيث أكسب كل جملة من جمله على وجه التقريب، حتى في حالة انتزاعها من السياق بهجة ورونقاً. وكان لأسلوبه الفضل في ربط أجزاء الكتاب وإعطائه وحدة أعانته على قطع مسافات قاحلة. وقصة الدين المسيحي محور كتابه ولكنه كان متشككاً في نظرته إلى الدين ومادته، كما أن هناك مشكلة أخرى واجهته، وهي اضطراره للاعتماد على المؤرخين الكاثوليك في الأجزاء الوسطى من كتابه جيبون يوحي إلى الذهن أن تربيته الدينية قد ضرته، وأنه يحاول الانتقام بالتهكم وإثارة الوساوس، وهكذا نجده يقول في وصفه لحركة قيام الأديرة "قدمت لنا مصر، وهي مصدر خصيب للخرافات أول مثال على حياة الأديرة وهناك أمثلة كثيرة من هذا القبيل. ولكن هذا العداء للمسيحية جعل مركز الثقل في كتابه من قلة الوزن بحيث كان لأسلوبه البارع وحده الفضل في تغطية هذا النقص الذي يقابله من جهة أخرى بعده عن الأهواء وخلوه من الغرض وأمانته في تحري جميع المصادر الممكنة. لقد كان ضعيف الإيمان بالطبيعة الإنسانية قليل الثقة في إحراز التقدم ومن هنا وجد نفسه. في العصر الذي كان يكتب فيه روسو **Rousseau** والذي انسلخت فيه المستعمرات الأمريكية عن إنجلترا، يكتب عن تدهور العالم القديم إذ خيل إليه أنه يعطي صورة عن الحياة الإنسانية أقرب ما تكون إلى الكمال.

من بين أصدقاء جيبون الدكتور صموئيل جونسون **Dr. Samuel Johnson** ١٧٠٩– ١٧٨٤. وقد مكنته شخصيته القوية وطول حياته العاملة من أن يكون هو الشخصية الأدبية الطاغية في ذلك القرن والفضل في كثير من شهرته يعود إلى براعة جيمس بو ظويل **James Boswell** ١٧٤٠– ١٧٩٥ الذي نشر "سيرة جونسون **The life of Johnson** في سنة ١٧٩١، فقد صوره لنا في سلبه الأخيرة من واقع أقواله ولو أزمه الكلامية بأسلوب واقعي لا نظير له. فكفاءة جونسون وذكاؤه وصراحته الجريئة موجودة كلها في تلك الصورة التي رسمها بو ظويل. وبدون بظويل يصبح جونسون رجلاً أقل شأناً مما هو، وإن كان سيشغل مكانه في المقدمة من أدباء ذلك العصر، فجزء من إنتاجه الأصلي وثيق الصلة بالدراسات المنظمة التي اشتهر بها القرن الذي عاش فيه. وطبعته لأعمال شكسبير في سنة ١٧٦٥ أعانت ذلك القرن على القيام بتفسير نص المسرحيات. وهي تمتاز على غيرها من الطبعات بميزة الوضوح. والمقدمة التي كتبها لتلك الطبعة قطعة من النقد الجريء كان لها الفضل آخر الأمر في إنقاذ المسرحيات من النقد التزمت الذي تعرضت له من جانب أنصار المدرسة الكلاسيكية الجديدة في النقد **Neo-classicism**. إلا أن أهم أعماله على الإطلاق هو القاموس الذي نشره بين سنة ١٧٤٧ و١٧٥٥ والذي أصبح مرجعاً لكل أصحاب المعاجم من بعده. إن تحديد المعنى الذي تقيده الكلمات عمل من أعسر الأعمال التي يشغل بها العقل الإنساني نفسه. ومما يدعو للأسف أن جونسون يذكر في هذا الصدد بقليل من التعريفات اللاذعة التي وضعها بقصد الترويح عن النفس في حين أنه لا يجاربه أحد في توضيحه للشعب الإنجليزي المعنى الحقيقي لمفردات لغته. وقد أضاف جونسون إلى أعماله في سنية المتأخرة كتاب "سير الشعراء **Lives of the poets** ١٧٧٩– ١٧٨١ الذي تتبع فيه بأسلوب يجري في الغالب على سنته في كلامه العادي. تطور الشعر الإنجليزي من كول **Cowley** إلى جراي **Gray** ولم يكتب جونسون قط أعظم من هذه الكتب الثلاثة الآنفة الذكر. إذ أن هناك قصته **Rasselas** التي ورد ذكرها في تاريخ

القصة، كما ان هناك صحيفته "السائر **The Rambler** والكسول **The Idler**. والمقالة التي كان يكتبها فيهما أعمق في دلالتها الخلقية من المقالة التي كتبها أديسون **Addison**. كما أن كتابة "رحلة إلى الجزر القريبة من اسكتلنده **A Jounney to the Western Islands of Scotland** (سنة ١٧٧٥) يعد خير ما كتب بيانا لحكمته وأهوائه ومختلف اهتماماته.

ليست هناك شخصية تعيش بوضوح في خيال الناس مثل شخصية جونسون، ولو أنه من الواجب أن نذكر دائماً أن الصورة التي صوره بها بظويل هي صورة الرجل المسن الذي يتمتع بأوقات الفراغ. كما أنه من الواجب ألا يلهينا سحر شخصيته عن منح إنتاجه الأدبي حقه من التقدير. فلأسلوبه رشاقة تعتمد على حفظ التوازن، وليس من العدل أن نحكم على هذا الأسلوب بمجرد النظر في قليل من العبارات الثقيلة التي تؤخذ عليه في معرض الاستشهاد. فقد كان إنجليزياً في نواحي القوة والضعف فيه على السواء، كان متديناً ورعاً عزوفاً عن الإبهام، محافظاً معتزاً بجرأته في قوله ما يعتقده، لين الجانب رغم ذلك. وكان يقدر الوضوح في التفكير أكثر من تقديره لتصيد المعاني الدقيقة، كما كان يقدر التقيد بالأخلاق أكثر من مجرد الأداء الفني. وعلى الرغم مما يبدو من شذوذ في بعض أحكامه الأدبية إلا أن السبب في ذلك راجع إلى أنه كان يتحرى الإخلاص التام فيما يصدر عنه من مدح أو قدح. لقد كان في شعره ونثره كلاسيكي المنزع ولكنه كان من أصالة النظر وجرأة الرأي.

بحيث وضع شكسبير في موضعه الصحيح بين كتاب المسرحية.

يبدو أوليفر جولد سميث **Oliver Goldsmith**، ١٧٣٠- ١٧٧٤ إذا قارناه بجونسون قليل الحول، ضعيف الشأن، ولكن موهبته الخلافة كانت أعظم. فقد حاول كما ذكر جونسون في الكلمات التي رثاميها، أن يدل بدلوه في كل فرع من فروع الأدب، وما من فرع عالجه إلا وزانه، لقد سبقت الإشارة إلى مسرحياته وقصصه أما التاريخ السخيف الذي كتبه تحت ضغط الحاجة فمن الخير إغفاله. ومقالاته ناطقة

بقدرته على الخلف، وهو في صحيفته التي سماها بالمواطن العالمي The Citizen of the world يعمد إلى التعليق على الحياة في شكل خطابات خيالية كتبها زائر من الصين.

إن المجموعة التي التفت حول الدكتور جونسون كانت متنوعة ، ولم تشتمل فقط على جولد سمث الكاتب الذي ألزمته الضائقة الاقتصادية للشارع المعروف باسم Grub Street ولكنها اشتملت أيضاً على إدموند بيرك Edmund Burke ١٧٢٩– ١٧٩٧ الكاتب الذي كان صوته مسموعاً في مجالس الأمة. وأهم عمل قام به بيرك، إذا صرفنا النظر عن رسالته في علم الجمال التي سماها "بالجميل والساحر The Snblime ans Beautiful سنة ١٧٥٦، ينحصر في تلك الكتيبات السياسية، التي ظهر معظمها في شكل خطب، وقد أعلن بيرك رأيه بصراحة تامة في مسألتين خطيرتين إذا عارض الحكومة في موقفها من الثوار في المستعمرات الأمريكية وذلك في رسالته عن "نظام الضرائب المعمول به في أمريكا" "On American Taxation" في سنة ١٧٨٤ وفي رسالة "عن التصالح مع الأمريكان" On Conciliation with America سنة ١٧٧٥. وهاجم الثورة الفرنسية هجوماً شديداً وخاصة في رسالته التي سماها "تأملات في الثورة الفرنسية" Reflections on the French Reflection سنة ١٧٩٠– ففي هذه الرسائل وفي عدد من خطبه بما فيها خطبته ضد وارن هاستنجز Warren Hastngs نرى الجانب الأكبر من نثره فنرى نطرته في السياسية.

إن خطب بيرك بهذا تصبح جزءاً من تاريخ إنجلترا. لقد كان يغير رأيه من نقيض إلى نقيض فيما يبدو، ففي دفاعه عن المستعمرات الأمريكية كان يحمي ذمار الحرية فيما يبدو أيضاً. والواقع أنه لم يغير رأيه ولكنه كان منطقياً مع نفسه. فهو يكره النظريات المجردة ولذا كانت الثورة الفرنسية بالنسبة له محاولة خطيرة لتنفيذ نظرية فلسفية كما أن موقف الحكومة من المستعمرات الأمريكية محاولة، فيما يبدو لفرض التزامات لا سند لها إلا "فيما وراء الحس Metaphysical وبيرك على غرار الكثيرين من أبناء عصره، كان يقيم تفكيره على أساس من التجربة. والرأي عنده أن

أول قانون تسير عليه المجتمعات يختص بتنظيم العلاقة بين الفرد وربه، والصورة التي نرى فيها ذلك القانون لا بد من إجراء البحث عنها في عادات المجتمع وتقاليده لا في النظريات المكتوبة على الورق. وبيرك خير من تصدي أشرح نظرية المحافظين، فهو حين يعتمد على التجربة لا يرضخ لحكم العقل وحده لأنه يرى أن التجربة نفسها لا تخضع للعقل وحده، وأسلوبه في النثر يحمل دائماً طابعاً خطابياً. ورغم استخدامه للحجج المنطقية فإنه يلقي باله إلى جمهور لمستمعين. وهذا هو الذي يكسبه البلاغة وحرارة العاطفة اللتين تتميز بهما أجزاء من خطبه المشهورة. وهو أكثر انطلاقاً في تعبيراته من كل من جونسون وجيبون، كما أنه يلجأ أحياناً إلى استخدام ألفاظ يعتبرها جونسون سوقية، وهكذا نجده ينوع في أسلوبه الذي تعتبر قوته الأساسية في حركته الفنية وزخرفته الجميلة وإن كان العقل الرزين هو الذي يتحكم في كل ذلك.

إن أكثر كتابات القرن الثامن عشر وقعاً في النفس موجودة في الخطابات الخصوصية والمذكرات التي دونها أصحابها في ذلك العصر الذي تمكن بفضل الفراغ والثقافة من أن يجعل كتابة الرسائل فناً رفيعاً. فتوماس جراي **Thomas Gray** ضئيل الإنتاج في الشعر لا تبرز فيه شخصيته، ولكنه في خطاباته يكشف عن كآبة "بيضاء" وبصر بأمور الأدب لا يقل فيه عن غيره من أهل العصر. وكذلك وليام كوبر **William Cowper** أكثر حيوية في خطاباته منه في قصائده، ولم تغفل أوصافه المسلية أدق التفاصيل والغرائب التي تحدث في الحياة اليومية. وجون وزلي **John Wesley** ١٧٠٣– ١٨٩١ مؤسس للذهب الديني المعروف باسم الميتثودزم **Methodism** يكتب يومياته عن الحركة التي كافح في سبيلها بصورة إنسانية حية. على أن في خطابات الإيرل أوف تشستر فيلد **Earl of Chesterfield** ١٦٩٤– ١٧٧٣ إلى ابنه الغير الشرعي فيليب ستانهوب **Philip Stanhope** نوعاً أرقى من الفن. إنه نبيل من المدرسة القديمة يكتب في عبارات موجزة منتقاة عن فلسفة تشيد بفضل السلوك القويم وفنون المباسطة وتر تاب في قيمة التحمس أو الانسياق وراء العواطف أو المغالاة في الفرح. وليس أدل على تنوع طرائق التفكير في

القرن الثامن عشر من قراءة وزلي جنباً إلى جنب مع تشستر فيلد. على أننا إذا قرأنا خطابات والبول **Walpele** فإننا نتعرف فيها على رغبة جامحة كانت تساور القرن الثامن عشر بشأن عالم تحيطه الأسرار يختلف غن جو الصالونات الأدبية التي أنفق فيها تشستر بلد كثيراً من أيامه، وقد تحققت هذه الرغبة بعض الشيء في سلسلة الحكايات التي كتبها جيمز ماكفرسون **James Macpherson** ١٧٣٦– ١٧٩٦ والتي عرفت في مجموعها باسم "أعمال أوسيان" **The Works Of Osssian** وما كفرسون من أحق رجال الأدب الإنجليزي بالعطف، فإنه استعان بما كان يعرفه عن تقاليد الغالبين **Gaelic** في اختراع عدد من الحكايات كتبها بأسلوب موسيقى، وأدعى أنها مترجمة عن قصائد قديمة، وقبلت من جانب الكثيرين من أهل الرأي على هذا الوضع إلى أن دار البحث عن مصدرها. وهنا اضطر ما كفرسون إلى التزام بيته كي يحاول اختراع مصادر لما اخترعه هو. على أنه كان يسد حاجة حقيقية للعصر لم تقتصر على إنجلترا وحدها، فإن جوته **Goethe** ونابليون **Napoleon** قد استهوتهما ما كانت تمتاز به حكايته من فخامة وزينة غامضة. ولو قد راض نفسه على التقدم إلى الناس بوصفه كاتباً مجددا خلاقه لكانت حياته العاملة أقل في متاعبها، ولبقى في ذلك العصر قوة موجهة. إن هذه الحاجة العاملة أقل في متاعبها، ولبقى في ذلك العصر قوة موجهة. إن هذه الحاجة التي كان يسدها هو وجدت في الشعر كذلك من يسدها وذلك على يد توماس بيرسي **Thomas Percy** ١٧٢٩– ١٨١١ الذي جمع الأناشيد **ballads** والقصائد القديمة المعروفة باسم **Reliques of English Poetry** سنة ١٧٦٥.

انصرف الجزء الأكبر من نشاط الحركة الرومنتيكية في أوائل القرن التاسع عشر إلى كتابة الشعر والقصة، ولكن هناك نثراً جديداً ظهر في نفس ذلك الوقت فقد فسرس. ت كولريدج **S.T. Coleridge**

– في محاضراته "وفي كتاب السيرة الأدبية **Biographies Literary** الذي ألفه سنة ١٨١٧ طبيعة النقد الأدبي تفسيراً فيه من العمق والفلسفة أكثر مما تيسر

من قبل، كذلك اهتدى بعقله المبتكر إلى استخدام مفردات خاصة بالنقد أكثر دقة ووفاء بالغرض. وإذا كانت فلسفته من ناحية التعبير مفككة متناثرة إلا أن عقيدته الخاصة باعتبار الإيمان أساساً لازماً لوجود إرادة فعالة قد أثرت بشكل ظاهر في تفكير القرن التاسع عشر، وخطاباته أقل تأثيراً من خطابات كيتس **Keats** الذي قلما تخلو كتاباته من فكرة نقدية مستنيرة تخطر له بشكل غريزي والذي يعبر في غير تكلف عن التطور السريع في عبقريته. على أنه من الناحية الإنسانية لا تكاد نجد في العصر كله ما يضاهي خطابات بيرون **Byron** ومذكراته فهو يجمع بين الوصف وذكاء الحس وبين كشف المخبوء من ذات نفسه لأصدقائه بشكل مرح خال من التحرج كما أنه يعمد إلى التعليق على الحياة والعصر باستهتار.

على أن هؤلاء الكتاب جميعاً معروفون بشعرهم بخلاف تشالز لام **Charles Lamb** ١٧٧٥– ١٨٣٤ الذي حبب فيه أجيالاً من الإنجليز عرفته عن طريق "مقالات إيليا **Essays of Elia** ١٨٢٣ و"المقالات الأخيرة **Last Essays** ١٨٨٣، ولام يذهب في كتابة مقالاته مذهب من يرفع الكلفة ويتوخى التعبير عن مكنونات النفس شأنه في ذلك شأن مونتين **Montaigne** صاحب المذهب أصلاً، وشأن كولي **Cowley** أول من دعا إليه في إنجلترا ولام يضيف إلى تبسط كولي طريقة السير توماس براون **Sir Thomas Brown** المؤثرة في الاعتراف أما أسلوبه فخليط عجيب من كتابات السابقين وخاصة أولئك الذين تعمدوا الفخامة فيما يكتبونه، وهذا التكلف من جانبه يتم بطريقة خفيفة لطيفة في وسط العواطف والسفاسف التي تعج بها الحياة كل يوم. وفهم شخصيته ومرماه ليس بالسهولة التي يبدو بها للوهلة الأولى، فهل إيليان ياترى، تلك الشخصية الباسمة العاطفية في المقالات، هو لام الحقيقي، أم هو مجرد قناع يستتر وراءه عن الأنظار؟ لقد كان لام يفهم روائع الأدب في عصره، كان يفهم قصائد ورد زورث وكولردج وكان مولعاً في النقد بتلك الآثار الأدبية التي تزلزل الكيان النفسي. كان ينقد مسرحية الملك لير عن فهم ولكنه حين يتصدى للكتابة كان يختار "لحم الخنزير المشوي" موضوعاً لكتابته،

ولعل السر في هذا كله راجع إلى تلك الأمسية من أمسيات سبتمبر سنة ١٧٩٦ التي اندفعت فيها أخته ماري تحت تأثير نوبة من نوبات الجنون إلى أمه فطعنتها طعنة أجهزت عليها وإلى أبيه فجرحته. لقد كرس لام حياته في سبيل العناية بأخته ولم يطق ذلك الجانب الخلاق من عقله أن يحابه المآسي، وإن كان في وسعه أن يفهم المآسي التي كتبها الآخرون. ومن أجل هذا يتشاغل في مقالاته بالتوافه وإن كنا كما يقول والتر باتر **Walter Pater** "نعلم أن تحت ذلك السطح البراق بصيصاً من الكارثة العائلية، ومن تلك البطولة الرائعة وذلك الإخلاص الذي نجده في المأساة اليونانية القديمة".

كان وليام هازلت **William Hazlitt** (١٧٧٨– ١٨٣٠) من أنه أصدقاء لام شأناً وما تزال لمقالاته نفس الجدة التي كانت لها أول الأمر. وقد كان فن التصوير من أوائل الفنون التي تمرن عليها ولذلك فهو يستخدم الكلمات كما لو كان يروعه لونها. وهو في مقالاته العديدة لا يضيق بالرأي الصريح ويضع أحكامه في فقرات متينة مبينة. أما من ناحية شخصيته فبقدر ما كان لام يليب القلب كان ما زلت صعب المراس. وفي أحكامه عنف لا ينسحب على ما يكره فقط بل على ما يحب كذلك. وكان رغم تطرفه السياسي يؤمن بنابليون وقد أنفق سنيه الأخيرة محاولاً كتابة سيرته. ويبدو تأثير شخصيته على حياته في "كتاب الحب سنة ١٨٢٣ **Liber Amoris** وهو يظهر فيه بمظهر روسو ولكنه ساخر. ولعل خير كتاب جمع فيه مقالات هو كتابه "روح العصر" سنة ١٨٢٥ **The Spirit of the Age** الذي قدم فيه صوراً نقدية لمعظم المعاصرين له.

وأقل من هازلت شأناً في ميدان النقد توماس ديك وينسي **Thomas De Quincey** (١٧٨٥– ١٨٥٩). وقد أدخل على النثر الإنجليزي لوناً جديداً في كتابه اعترافات آكل أفيون إنجليزي **Confessions of an English Qpim Eater** إذ يصف فيه تجارب المدمن وأحلامه بأسلوب شعري منثور له تأثير رنان دقيق، ويحسن أن نقارنه بأسلوب وليام كوبيت **William Cobbett** ١٧٦٣ – ١٨٣٥ الذي كتب كثيراً وبطلاقة. والذي توفرت له موهبة إثارة القارئ بتجاربه

وآرائه. وأعظم كتبه تأثيراً كتاب رحلات ريفية على ظهر الخيل **Rural Rides** سنة ١٨٣٠ الذي يتصدى فيه لوصف رحلاته في إنجلترا على ظهر الخيل. فيصف إنجلترا مقاطعة لا يدع تفصيلاً من التفصيلات إلا أحصاه وخاصة ما اتصل منه "[حقل زاخر باللفت"– ولا تخلو أوصافه غالباً من جمال طبيعي غير متكلف. وسيلقى كويت قرارا لكتبه حيثما وجدت، بينما تختلف الآراء حول مزايا الكاتب والتر سافيج لاندار **William Savage Landoe** ١٧٧٥– ١٨٦٤ فقد كجريدة محافظة ترد على ما تقر له مجلة إدنبرة **The Edinburgh Review** وكان من بين كتابها في وقت من الأوقات سكوت **Scott** وقد تبعها في الظهور مجلة بلاكوودز **Blackwood's Edinburgh Magaine** التي كان من كتابها المبرزين لوكارت **l. G. Lockhart** كاتب سيرة سكوت. وكثيراً ما تذكر هذه المجلة في مجال التشهير المعيب بكيتس **Keats** فقط، وهذا غير صحيح لأنها كانت تشتمل على كتابات كثيرة حية التعبير. ومن بين كتابها جون ولسون **John Wilson** الذي نشر فيها مقالاته المسماة**Noctes Ambrosianae** وكان ينشرها تحت اسم مستعار هو **Christopher North** وتعتبر هذه المجلات جميعاً أصدق شاهد على وجود جمهور يقظ مثقف مستعد لإعمال فكره، وقد ظل الحال كذلك طوال القرن التاسع عشر.

لقد بلغ الإنتاج الأدبي في القرن التاسع عشر من الضخامة والتنوع بحيث لن نتناول من بين الكتابات الأدبية إلا ما يدل على اتجاه معين في النثر. على أن هذا الحكم فيه من الإجحاف أكثر مما يبدو، إذ لا يوجد في القرن التاسع عشر إلا مفكر واحد له أهمية هيوم أو بيرك، ونعني به تشارلز داروين **Charles Darwin** ١٨٠٩– ١٧٨٢ وهو أول من يتنازل عن حقه في أن يوصف بأنه أديب فنان لو كان حياً، ولكن صفاء أسلوبه والهدوء العجيب الذي يتوخاه في استنتاجاته العميقة تخول لكثير من كتابته الحق في أن توصف بأنها عمل فني. وقد أحرج للنور في كتابيه "أصل الأنواع **The Origin of Species** ١٨٥٩ وأصل الإنسان **The Descent of Man** ١٨٧" معتقدات عن أصل الإنسان لا تستقيم مع نص

الدين ولا مع الفكرة السائدة إذ ذاك في كل مكان، على أنه توخي الحذر الشديد في أبحاثه واستنتاجاته حين قامت في نفس آخرين ارتبطوا بحركة أوكسفورد **Oxford Movement** وهي حركة جديدة في داخل الكنيسة الإنجليزية، وقد ارتبطوا في بعض الأحوال بالديانة الرومانية الكاثوليكية **Roman Catholicism** إن أحسن شخصية جذابة في هذا النطاق وأنه كاتب ناثر من بين تلك المجموعة جون هنري نيومان **John Henry Newman** ١٨٠١– ١٨٩٠. فهو يعرض تاريخه الروحي بطريقة مثيرة جداً في كتابه **Apologia pro Vita Sua** سنة ١٨٦٤. وهو صاحب أسلوب مرن في النثر، وقرر ولكنه متبسط وعقله وإن كانت تستخفه العاطفة القوية يلتزم بحكم قريحة وقادة ولقد تمكن نيومان بفضل هذه الصفات من أن يخلع على اعتناقه الديانة الكاثوليكية صفة إنسانية جعلت لكتابته رونقاً خالداً.

إذا استعرضنا جميع الكتاب الذين لم يرضوا عن القرن التاسع عشر فأكثرهم تعبيراً عما في نفسه جون رسكن **John Ruskin** ١٨١٩– ١٩٠٠ ففي كتابه عن المصورين المحدثين **Modern Painters** ١٨٤٣– ١٨٦٠ تحمس في الدفاع عن فن تيرنر **Turnr** وأنشأ فلسفة جمالية **Aesthetic** قامت في نفسه مقام الدين. وفي كتابه "المصابيح السبعة في فن العمارة **The Seven Lamps of Architercture** ١٨٤٩ و"أحجار البندقية **The Stones of Venice** ١٨٥١– ١٨٥٣ شرح مبادئ الفن المعماري وأطنب في مدح الأسلوب القوطي في العمارة أمام جيل أساء فهم تعاليمه بشكل مؤسف. وقد تدرج من الحديث عن الفنون المعمارية إلى الحديث عن العمال المهرة الذين أنشئوها. وهذا بدوره وجه اهتمامه إلى النزعة التجارية الرخيصة السائدة في عصره والتي هاجمها في كتابة المعروف باسم "**Unto this Last**" ومن بين أعماله المتأخرة والأكثر تستفاد من الرجوع إلى كلام الأقدمين وإيراد التفاصيل المغرية. تلك كانت طريقته التي اتبعها في دراسته ليا كون وجونسون ووارن هاستنجز. وهي طريقة نافعة طالما كان الأساس البسيط الذي جنيت عليه سليماً. ومهما كانت هذه المقالات باهرة فإنها لا تقارن في قيمتها

الحقيقية بتاريخه لإنجلترا History of England ١٨٤٩– ١٨٦١ الذي يهمل أحياناً باعتباره مجرد تبرير لسياسة حزب الأحرار (الوجز Whigs) ولكنه على الرغم من ذلك متين البنيان يجمع إلى حسن التصميم حسن استخدام الدقائق التفصيلية. وما كولي لا يجاري في هذا. فلم يتوفر لكتاب أحد قبله أن بعث الحياة في إنجلترا بهذا الوضوح. وإذا صح أن ما كولي غير مسبوق في هذا الميدان إلا أنه ربما استفاد بعض الشيء من معالجة سكوت الخيالية للماضي ومن إتقان جيبون للقالب الفني في الكتابة.

كان على القرن التاسع عشر أن يخرج الكثيرين من المؤرخين كفرويد Froude ولكي Lecky وهالام Hallam وغيرهم ولكن أكثرهم قدرة على الإبداع توماس كارليل Thomas Carlyle ١٧٩٥– ١٨٨٢ الذي اتخذ التاريخ وسيلة مثلي من بين وسائل أخرى لشرح تعاليمه، ولكنه استخدمها دائماً بأمانة. كان يخاطب عصره عن طريق سلسلة طويلة من الكتب أشدها تأثيراً سارتر رزارتس Sartor Resartus ١٨٣٣– ١٨٣٤ و"عن الأبطال وعبادة البطولة On Heroes and worship] ١٨٤١ و"الماضي والحاضر Past and Present ١٨٤٣. كذلك ألف سلسلة من الدراسات التاريخية أو لها عن الثورة الفرنسية French Revolution التي حققت له شهرته التي عرف بها في ١٨٣٧. وهي تأسر القارئ بأسلوبها قبل أن تنفذ إليه الفكرة وفيها تتابع الجمل مرغية مزيدة كما لو كانت الكلمات نفسها على غير وفاق مع العالم. ويتراوح تأثيرها بين السخرية المضحكة والبلاغة الحقيقية، فقد كان كارليل إلى جانب مواهبه الطبيعية يدرس كتاب النثر من أمثال سترن Sitreens وفحته Futhe الفيلسوف الألماني وكلاهما يحاول دائماً أن يذهل القارئ بلغته وكارليل يحاول بكتابته أن يجرد عصره من الشعور بالدعة. وهو صاحب فلسفة صوفية غربية غير مدونة، لا تثق بحكم العقل وتقف بالمرصاد قبل كل شيء للفلسفة المادية التي يقول بها النفعيون Utilitarian والفرد بالنسبة له هو مركز الحياة ولا بد له كما يبين ذلك في سارتر رزارتس، أن ينتصر على تردده وشكوكه ويحقق ذاتيته بالإيمان والنشاط، وبهذا وحده يتوقف الفساد في المجتمع وهو يرى الفرد

في أعلى مراتبه صورة غامضة "البطل" ومهما قيل في كارليل كواعظ فإنه مؤرخ كذلك، مؤرخ لا يمسخ الشواهد لمجرد تعزيز قضية من القضايا. لقد تعلم من الرومانتيكيين كيف يرتد الماضي بكل تفاصيله الحية إلى الحياة. وقد طبق هذه الطريقة في دراساته عن الثورة الفرنسية وعن كرومويل وبدرجة أقل نجاحاً في كتابه الطويل عن فردريك الأكبر. ولا يسع القارئ اليوم أن يتقبل تعاليمه كما هي فقد رأينا بأعيننا كيف ينساق البطل الرومانتيكي الذي لا يثق بحكم العقل إلى طرق ملتوية. ولكن كل عصر يحتاج إلى أنبياء، وقد تقدم كارليل القرن التاسع عشر برسالة تنص على أن تنظيم الحياة لا يتم بصورة آلية ولا يتم فقط بالرجوع إلى السياسة المقررة للأمة.

حاول كارليل أن يقود إنجلترا نحو حياة أكثر امتلاء بالروحانية وذلك بالرجوع إلى نظرية قامت في نفسه هو. ومثل هذه الرغبة اختطت طريقاً تبسطا تلك الخطابات التي كتبها العمال والتي سماها **Fors Clavigera** ١٨٧١– ١٨٨٧، وكذلك سيرته الخاصة التي سماها **Praeterita** ١٨٨٠– ١٨٨٩. إن الكثير مما كتبه رسكن قد فقد الآن جدته، وقد عمد هو نفسه كثيراً إلى تغيير آرائه ولكن موضوعه الرئيسي باق كما هو. لقد وجه النظر إلى الفرق الشاسع بين إنتاج رخيص على نطاق واسع يقوم به عصر ميكانيكي النزعة. وإنتاج عمال يدويين راعوا في كل ما عملوه أن يكون متقناً جميل الصنع. وقد تحدي الأساس العام الذي قامت عليه حضارة المجتمع التجاري، وكتب عنه بشكل مستهتر، وبقي تأثير كتاباته قائماً في شخص وليام موريس **William Morris** وعدد من الأتباع المغمورين. وعلى الرغم من قوة وسكن وبعد نظره إلا أن فيه بعض عناصر الضعف. وقراءة كتبه أشبه بالإصغاء إلى شخص يصرخ باستمرار ويرفع عقيرته إلى درجة لا يتم معها تتبع الموضوع. صحيح أن نثره استطاع في بعض الأحيان أن يتدثر بأردية فاخرة، ولكنه حتى حين يبلغ أعلى مراتبه يشعر القارئ بأن التأثيرات المطلوبة مقصود منها إرهابه. والطريقة الهادئة نسبياً التي كتب بها سيرته تهبنا الراحة من عناء التفاصح الذي تتصف به بعض كتبه الأولى.

يساهم في ميدان النقد الإنجليزي في القرن التاسع عشر ماثيو آرنولد

Matthew Arnold (١٨٢٢- ١٨٨٨) بكل ما تؤهله له عقليته الجبارة، وهو يرى الإنجليز أمة من النفعيين **Philistines**، تتحكم فيهم نظرة ضيقة إلى الدين وشرعة أخلاقية جامدة في مسالك السلوك وسطحية تامة في التذوق الأدبي. وهذا الهجوم من جانبه وقف به دون الوصول**Pre- Raphaelites**) ويمكن القول بأن باتر هو آخر ناثر في القرن التاسع عشر.

أهم مظاهر التطور في النثر المعاصر موجودة في المسرحية والقصة عند جورج برناردشو وجويس **J.B. Shaw and Joyce** أما سائر أنواع النثر في هذا العصر فهي في الصحافة بحيث لا قيمة لموجز مختصر عنها. ولا يتيسر الآن معرفة المواهب والكفايات بين الكتاب القادرين الذين أضافوا شيئاً إلى تراث اللغة الإنجليزية. وقد يحدث أحياناً أن يخلع كاتب مثل ج. ك تشسترتون **G.K. CHESTERTON** على النثر صفات جديدة إذ يبدو كما لو كان الأسلوب عنده نوعاً من "الإعلان" عن الفكرة ويبدو هو كشاعر أفسدته الحياة في عصر الإعلانات، ولو أن بقية من فن الشعر باقية فيه. وقد تكون طلاوة الأسلوب الذي يكتب به هلير بلوك **Hilaire Belloc** أقل تكلفاً وأطول أمداً، وقد يرجع الكثيرون إلى مقالاته ليقرءوا عن القارة الأوروبية كما رآها منذ أجبال قريبة، وربما كانت لمقالات ماكس بير بوم **Max Beerbohm** قدرة فنية أكبر على البقاء، وهي تكشف لنا عن ذكاء أشبه بذكاء القرن الثامن عشر بكل مضائه وبهائه.

وبتقدم الزمن في هذا العصر نجد أننا لأسباب لا تخفى، أكثر تشككاً في قيمة الخطابات وقد ايحط لذلك مستوانا من الناحية البلاغية ومن يقرأ الخطب الأولى للويد جورج **Lioyd George** الآن كمن يخطو إلى عالم غير عالمنا. وقد جعل منا جهاز الإذاعة اليوم "مترنمين" ولونستون تشرشل **Winston Churehill** قدرة على استعمال الفخامة في أسلوبه، وبعض كلامه البليغ سيكون جزءاً لا يتجزأ من أدبنا، وإنما يقابل التقنير "الحديث" في استعمال فنون المجاز إفراط في استعمال فنون العرض والجدل، كان للعلماء فضل في إذكائها. أما أسلوب جرائدنا فقد ارتفع مستواه فوق

ما كان الجمهور يتوقع. وعلى الرغم من الإسفاف الذي ننزل إليه أحياناً فإن الصحافة الشعبية اليوم تمتاز باليقظة والذكاء حيث أن صحافة ثلاثين سنة مضت تبدو الآن قديمة جداً. ومثل هذا الحكم عرضة للنقاش ولكن ما عليك إلا أن تقرأ المقالات الافتتاحية في أول عدد من جريدة الديلي ميلي **Daily Mail** وتقارنها بصحافة العصر الحديث كي تحكم بنفسك على الظلم الذي يتعرض له الصحفي الآن.

على أنه إذا كان من الصعب أن نقوم بتقدير نهائي. فإن هناك ناثراً واحداً لا بد من الاعتراف له بالسبق والتفوق وهو ليتون ستراتشي **Lytton Strachey** ١٨٨٠– ١٩٣٢ ففي كتابته عن الملكة فكتوريا **Queen Victoria** ١٩٢١ وعن وجهاء عصر فكتوريا **Eininent Victorians** ١٩١٨. واليصابات واسكس **Eizabeth ans Essec** ١٩٢٨ طريقة جديدة في كتابة السير لم يتسن لأحد أن يقلده فيها. فقد ثار على الطريقة المتزمتة في كتابة السير في القرن التاسع عشر وتصدي للبحث عن الحقيقة بإصرار وقد غلبت عليه صفة السخرية في أول الأمر، إذ كان ينتمي لعصر خاب أمله وبدت فيه الحوادث أخطر من الناس. ومن دراسة مبكرة له عن الأدب الفرنسي أظهر إعجابه بفولتير **Voltaoire**. وهو يجري على سنة القرن الثامن عشر في توخي الذكاء والمعقولية. وقد وجد في المملكة فكتوريا موضوعاً عظيما للكتابة عالجه بإحكام واتزان. كما فضح مساوئ العصر الفكتوري وكشف القناع عن ريائه في عبارات مستترة هادئة ولكنها نفاذة، وكان يعطي لعمله شكلاً فنياً بدا في إتقان الصور المرسومة للأشخاص، وإذا كان قد أثار الشك في كل ما هو زائف وادعائي فإنه في النهاية قد أعطي للملكة المسنة حقها في صفحات لا تخلو من المشاعر الكريمة، وهو على شاكلة سويفت في التزام القصد في عبارته. وحسبه ذلك، فإن النثر الإنجليزي لم يصل إلى خير من هذا في خلال ألف سنة من تطوره.

الفهرس